

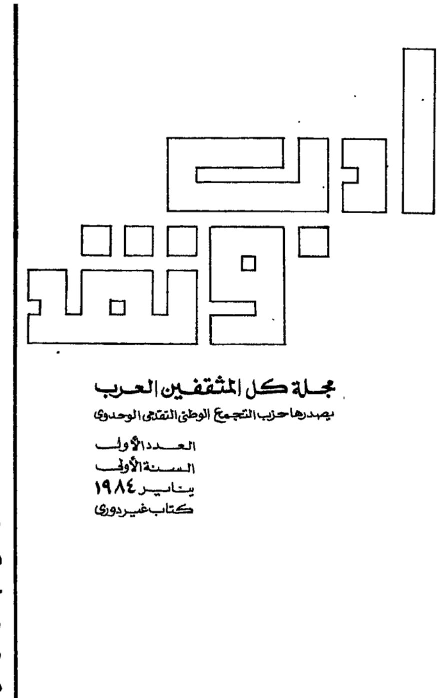
العدد الأول
يناير ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

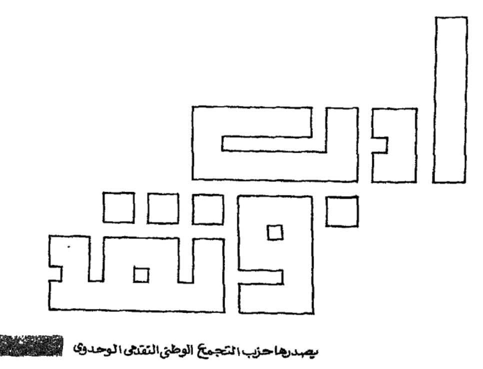
طبعت بمطبعة اخوان «ورافتــلى



مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الأول
السنة الأولى
يناير ١٩٨٤
كتاب غير دوري

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة



يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

فى هــذا العــدد :

هذه المجلة

د. الطاهر احمد مكي

تصدر هذه المجلة فى لحظة حاسمة من تاريخ حياتنا ، نحن فيها على حافة ايام مضت ، اجدبت الثقافة ، وجفت ينابيع الابداع ، وران الركود على العقول ، ومالت الاقلام الى الدعة ، وبدا كان كل شىء قد استكان الى اغفاءة طويلة وعميقة ، لن تجىء اليقظة منها الا بعد سنين .

وما حدث امر طبيعى ومتوقع ، ونتيجة حتمية لقوانين الاجتماع والحياة ، فالثقافة عامل ونتيجة ، تتفاعل مع ما حولها ، تاخذ وتعطى ، تحرك وتنفعل ، وحين لا يكون حولها الا التدهور فى الاقتصاد ، والتخبط فى السياسة،والفساد فى المجتمع،والخراب فى الضمائر،مع الهجوم الامبريالى الصهيونى تصبح صوتا بلا صدى ، وغرسا بلا ثمر ، ولا يلبث الصدى أن يخف ويتلاشى ، ولا يلبث الغرس أن يجف ويتهاوى ، وينتهى الحال الى ما انتهينا اليه .

وزاد من هول ما حدث مصادرة حرية التعبير والقول ، ووأد حركة الابداع والفكر ، واضطهاد الكتاب والمثقفين ، والتضييق على كل صاحب قلم شريف ورأى حر ، لا يبيع قلمه فى سوق النخاسة القائمة ، ولا يتحول الى رقم فى زفة النفاق والمنافقين . والاضطهاد الوان ، والتضييق فنون ، تبدأ بالمحاربة فى الرزق ، واغلاق المنافذ امام الكاتب فى ساحة القول ، وتنتهى بالسجن والاعتقال والتعذيب .

واى حركة تستهدف بعث الحياة الثقافية فى وطننا عليها ان تقف فى الجانب المواجه لهذه المعوقات ، تقاومها ، وتدعو الآخرين الى مقاومتها ، لانها الخطوة الاولى نحو حياة ثقافية حقيقية مزدهرة وجادة ، وذات نتائج فعالة فى احياء امتنا .

لكن المقاومة مهما تكن فعاليتها ، وحتى ضراوتها ، تمهد للبناء ولا تقيمه، تستأصل الفساد ولا تبنى الصالح ، تعرى الزيف ولا تقدم البديل ، ونحن فى حاجة الى تجاوز الصراخ والشكوى ، والتهامس بالاسباب والخطر ، والقيام بخطوة تتجاوز هذا كله ، وتدخل بنا فى مرحلة الايجابيات ، فى دور البناء والتقدم فعلا .

ولهذا كله جاءت هذه المجلة التى بين يدى القارىء ، لتكون خطوة على طريق البناء الشاق ، الطويل ، المجهد .

وقد اردنا بها مجلة تستهدف غايات بعيدة ، وطموحات عظمى ، تحاول ان تتجاوز العقبات والمعوقات ، وتؤمن بأن القارىء فى امتنا العربية واع ، يدرك بحسه وذوقه وفكره ، الغث من الثمين ، ويفرق بين ما يوقظ وبين ما يخدر ، بين ما يحيى ويرتقى بالوعى ، وبين ما يميت ويشيع الظلام ، بين ما هو له ولامته ، وبين ما تصنعه دوائر مشبوهة ، تتخفى وراء اسماء لامعة حينا ، ودعاوى براقة حينا آخر ، ولكن غايتها فى نهاية الامر ، ان تنحرف بالمسيرة ، وان تئد كل ابداع اصيل .

ولتحقيق ما نصبو اليه ، فاننا نتحرك فى نطاق مبادىء نطرحها بدءا على قرائنا ، ولهم ان يناقشوها معنا ، وان يضيفوا اليها ، او يجتزئوا منها ، او يعدلوا فيها .

واولى هذه المبادىء ان ما بين ايديهم مجلة شعبية ، مجلة اهالى ، لا تدين بوجودها لاية هيئة حكومية ، ولا تتلقى عونا من اية جهة رسمية ، ولا يقيدها فى حركتها الا الصالح العام وحده ، وتعتمد فى قوتها ، وتطورها ، وقدرتها على تحقيق رسالتها ، على قرائها وحدهم .

وهى تستهدف القارىء فى المقام الاول .

تستهدفه قارئا ، فتقدم له فى كل عدد الوانا من حركة الثقافة فى مصر ، ريفها ومدنها ، وفى العالم العربى على امتداده ، وفى اى مكان يتكلم العربية ، مهما بعد ، والوانا من ثقافة العالم بأجمعه ، دون ميز ، عنصرى او لغوى ، يتيح لثقافة معينة ان تأخذ الحجم الاوفر ، او العناية الاكثر ، لان المتحدثين بها هم الاقوى ، وان تغفل ثقافات اخرى جادة ، وفيها الجميل والجيد والاصيل ، لان أهلها ضعفاء فقراء ، او هادئين مسالمين .

وانطلاقا من هذا المبدأ سوف تقدم المجلة على الدوام الوانا من الثقافات الاجنبية ، دراسات وابداعا ، ادبا ونقدا ، شعرا وقصة وبحثا ، مترجمة عن أصحابها ، او اعمالا يقوم بها المتخصصون العرب أنفسهم .

وهى لا تقف عند الحاضر وحده ، ولا تدير ظهرها للماضى كله ، فمن لا ماضى له ليس له مستقبل ايضا ، ولا شىء يبدأ من فراغ ، ومن هنا يجىء اهتمامنا بالتراث ، وفيه الكثير المشرق ، والجانب الاكبر من روائعه لما يزل مطمورا ، نقدمه بروح العصر ، وندرسه فى ضوء مناهج العلم ، ونخضعه لمطالبنا الحاضرة والعاجلة ، لان الماضى والحاضر والمستقبل يجب أن تتجه كلها لخدمة الانسان العربى ، ولصالحه ، دون أن تسترقه ، أو تقيد حركته نحو الافضل والاجمل . .

وهى مجلة تتجه الى العالم العربى كله ، لا تؤمن بالاقليمية الضيقة ، وتأمل أن تجعل من صفحاتها منبرا لكل المبدعين من ابناء الامة العربية ، وتحمل بدورها هموم المثقف العربى من اجل نضاله فى سبيل امة واحدة ، تظلها الديمقراطية واحترام الانسان من اجل الاشتراكية فى خاتمة المطاف، وتأمل أن تسفر بين مختلف الاقطار العربية ، وأن تكون لهم منبرا صادقا ، يطلون منه على أمسهم ، ويتعرفون الى حاضرهم ، ويتعارفون على صفحاتها قراء وكاتبين ، ومعها يستشرفون غدا اكثر اشراقا ، واقل معاناة ، وتأمل أن يجعل منها المثقفون العرب مجلتهم التى يقراونها ، ويناقشونها ، وحتى يعترضون على ما فيها ، ان وجدوا بين صفحاتها ما يستحق الاعتراض .

وهى مجلة تتسع لكل فكر قومى تقدمى شريف ، ومع اننا نرى أن الادب لا ينفصل عن الحياة ، وانه يستمد أهميته ونبله بقدر ما يسهم فى تطويرها، لكنها لن تغلق صفحاتها فى وجه اى ابداع جيد ، أو فكر متميز ، يساعد على تحريك الجمود الذى تعيشه حياتنا ، حتى لو اختلفت مع صاحبه فيما يحمل من مضمون . . ولو اننا على ثقة ان كل ادب يحمل وعيا وحساسية عاليين لابد وأن يفتح بابا لمستقبل الانسان العامل على هذه الارض .

ونحن ننحاز للمهنج الاجتماعى فى النقد ونسعى الى شرحه وتطويره وتأصيله فى واقعنا الادبى والفنى والعربى ، ومع ذلك نعد الا نتعصب لمدرسة ادبية بعينها ، ولا لمنهجنا النقدى ذاته ما دام الآخرون الذين سنفتح لهم صفحاتنا يخدمون فى نهاية الامر الغاية النبيلة التى نسعى اليها : ازدهار الحياة الثقافية فى وطننا واثرائها .

ويعنى ذلك بالضرورة أن الاراء التى ترد بالمجلة لا تعبر عن رأيها بالضرورة ، وكلها تقبل المناقشة ، لان احتكاك الافكار ، وتصارع المناهج والرؤى يحيى الاصيل ، ويجعله أكثر تألقا واقوى أريجا ، ويميت الطفيلى والمتسلق ، وما قام على غير اساس ، ويعريه مما يحتمى به ، او يتخفى وراءه ، من زيف او نفاق او ادعاء .

وسنحاول أن نقدم خير ما فى عالمنا العربى من مفكرين وادباء ونقاد ، فى المجالات المختلفة ، نستحثهم ، ونستقطر افضل ما عندهم ، ولكن المجلة لن تكون وقفا عليهم وحدهم ، وانما سوف تتيح ، اوسع فرصة للكفـــاءات الشابة ، والمواهب الواعدة ، لتحقق ذاتها ، وتقدم خير ما عندها ، وكل ما تطلبه منهم ، جدية فى العمل ، واصرار على الابداع ، والارتفاع بمستوى ما يكتبون .

هل بين ما قلناه ما يحتاج الى اعادة تأكيد ؟ بلى ! .

ان هذه المجلة سوف تدافع بكل ما تملك عن الديمقراطية ، وحرية التعبير والعقيدة ، لها ولغيرها ، وترفض كل اشكال القيود ، الظاهرة والخفيـــة ، على حياتنا الثقافية ، لانها تراها العائق الاكبر ، فى سبيل ازدهار حيـــاة ثقافية جادة ، نتجاوز معها مرحلة الغثاثة والتفاهات .

وثقتنا فى الانسان العربى كبيرة ، قارئا ومبدعا ، وسنعمل جهدنا على ان نقدم له الزاد الذى يبحث عنه والنافذة التى يطل منها ، والوسيلة التى يدلق على صفحاتها همومه وافكاره وآماله .

ولن يخيب رجاؤنا فيه ، وسوف نسعى بكل ما نملك ان لا نخيب بدورنا رجـــاءه ! .

د. الطاهر احمـــد مكى

قانون موت الشاعر

د. يوسف ادريس

منذ ان مات نجيب سرور ويحيى الطاهر عبد الله وصلاح عبد الصبور وامــل دنقل .

منذ ان مات المتنبى وابو العلاء .

منذ أن مات الحلاج وهيمنجواى وجاليليو وشى جيفارا وأنا اتساءل : لمــاذا يمــوت الشــاعر . ؟ .

هل يموت لان القبح يسود ، والجمال يتقلص ويتقبح ، هل هو ينتحر بالارادة لانه يئس من العالم ويئس العالم منه ؟

هل يموت من فرط حبه للمغامرة وارتياد المخاطر وعشقه للخطأ والخطر والخطــل .

هل يموت مهموما لان الالم فى الدنيا اكثر واصبح يتكاثر اكثر ؟ .

هل يموت ليقول للعالم بموته كلمة عجز عن قولها بحياته ؟

هل يموت لان السر الذى جعله ينطق شعرا ومثلا وحياة غدر به ؟ .

أم لان من يخونونه ويخوفونه ويرهبونه ويأكلــونه حيــا بعــد أن عجزوا عن قهر نتاجه ، هل لانهم تكاثروا عليه ، وقل من حوله المناصرون والمؤيدون والفاهمون ، هل يموت لهــذا السبب ؟ .

أم أن موت الشاعر حــدث مثل غيره من احداث الحياة ، لا معنى لــه بالمرة .. عبثا يولد الشاعر ، عبثا يقول الشاعر ، عبثا يموت الشاعر ؟ ! .

أم أن موت الشاعر علامة كعلامات يوم الساعة ، دق كونى يعــلن نهــاية حقبة ، أو ينذر بالهبوط الى حقبة ؟ .

ام يموت الشاعر لانه لم يعد يتلقى من الناس حبا ، مخنوقا بالحسد والكراهية من حوله ، غريب الدار فى داره ، عديم الاهل فى اهله ، بلاوطن وهو فى وطنــه ؟ .

ام ان حياة الشاعر جملة محدودة الحجم والطول ، منــذ خلقت ينتهى منهــا وتنتهى منه مع آخر نفس من أنفاسه ؟ .

ابـــــدا ...

ابدا لا يموت الشاعر لانه اصبح الاضعف امام اعدائه ، **فاعداء الشاعر كاعداء الحقيقة ، مزيفون ومزيفون ، وما قتل الزيف ابدا حقيقة .**

ولا يموت الشـــاعر ابـدا من كثرة الخناجر ، فخناجر اعداء الشاعر مبارد ، تشحذ نصله ، وأبدا لا تكسره ، ونصله حاد وثاقب يغمد حتى يصل الى ما بين الصلب والترائب ، وابدا لا ينثنى او يتكسر ...

ولا السرطان يقتل الشاعر ، فالسرطان حياة مغلوطة . تقضى فقط على حياة مغلوطة ، اما الحياة الحياة ، الحياة الشاعرة ، فلا تقضى عليها ابدا اى حياة ، حتى لو كانت مغلوطة .

وحتى الموت لا يميت الشاعر .. وانا شخصيا ولو انى لست بشاعر الا ان اعذب قبلة نلتها فى حياتى ، قبلة موت نلتها وانا ميت ، اذ كنت قــد مت فى غرفتى المغلقة ، ودخلت على زوجتى فوجدتنى قد توقفت عن التنفس واطرافى كلها مشلولة ، وجسدى يبرد ، وبدلا من ان تدب بالصوت ، ومضت فى رأسها فكرة قبلة الحياة ، فملأت صدرها بالهواء وقبلتنى ونفخت فى روحى وبعد دهر بدأت آخذ اول نفس بعد رحلة الذهاب والاياب .

وحياة الشاعر تذكرة ذهاب وايلب بين الحياة والموت ، يحيا ورأسه على يـــده ، يقـــول الكلمة وهو مستعد ان يلاقى الموت جزاءها ، وقد يذوق الموت والاعدام ، وقد يموت فعلا .

ولكن الموت ابدا لا يميت الشاعر .. بل الجنون نفسه ، ولا الجن ، ولا الفاشست ، ولا السى آى ايه C.I.A ، ولا مخابرات القـــذافى او السعودية ، لا هتلر ولا شارون ، ولا انس ولا جـــان يستطيع أن يقتـــل الشـــــاعر ....

فالشاعر قد ولد ، ويوجد ، وظاهرة بيولوجية سوسيولوجية خارقة لانـــه هو الذى يقتل هؤلاء جميعـــا .

هو الكرة البيضـــاء والجسم المضـــاد الذى تلازم وجوده مع وجـــود الحياة ، حاميها ، وراعيها ، المستنفر للدفاع عنها وبالذات لو تلخصت فى كلمة واحدة هى الحرية ، حرية الانسان ، الشـــاعر هو الذى يقتل اعـــداءها ، يفنيهم ، بكلمة يبيدهم لتبقى الحياة ، وتثمر الحياة ، وتحيا الحياة ..

بل حتى الحب لا يقتل الشاعر ، ذلك الصامق الماحق المتوهج الشجاع الخبيث الارعن الماجن الزاعق المتهامس المتعطش ، يستقطر متشقق الفم من الظمأ ، اللذة ، أبدا لا يقتل الشاعر ..

فالحب يحي الشاعر ، والحب الفاجع يحيله لمغن ، والحب الفاشل يجعله فيلسوفا والعشق المجنون يحيله قيسا .

الحب ، ايضا ، لا يقضى على الشاعر ..

اذن ماذا يقتـل الشاعر ؟ !

هكذا كلما مات شاعر ، واقصد بالشاعر الشاعر ، الشاعر الظاهرة، اقصد الفنان او الكاتب او المكتشف ، كلما مات احدهم ، وجدت السؤال يحوم موجات تساؤل اثر موجات تحيط براسى ، اذ هكذا احزن على الشاعر.

واسال لماذا يموت الشاعر ؟ .

والى الآن وانا اسال : لماذا يموت الشاعر ؟ !

ولانى لا اعرف ، فان اتصور ان الشاعر ، شاعر الظاهرة ، عين من عيون البشرية ، رؤيا خاصة جدا للكون والحياة والدنيا ، لا يراها أحد سواه ، وهو يرى الجميع بها ، بل يرى بها ما لا يراه الجميع .

ويرسل الاشاراتتلو الاشارات . والقصائد تلو القصائد ، والقصص تلو القصص ، والابداعات والمسرحيات والسيمفونيات والباليهات ، والنداءات وفى عصره قد يسمع ، يسمعه ربما كثيرون،وكثيرون جدا قد يروا رؤيته ، ويتبنوا عينه ، ولكنه يظل لا يحس بأن احدا يشاركه الرؤى او الرؤية . سهل تماما ان يتواصل معنا الشاعر فلديه الوسيلة : شعره . وصعب تماما أن نتواصل نحن مع الشاعر فليس لدينا الوسيلة له ، فنحن نراه ، وهو لا يرانا ، ونحن نسمعه وهو لا يسمعنا ، وقد نهتف له ونلوح ولكنه يهز راسه وكانما يقول انكم تلوحون لى وتهتفون على الشىء الخطأ ، فليس هذا ما اريد قوله .. أنا اريد . ويخرج لنا قصيدته أو قصته الجديدة، ونهتف ونلوح ويهز رأسه ، غير يائس .. ويحاول أن ينقل لنا رايه ورؤياه مرة أخرى.

ونحن نحبه ، ونرعاه ، ونحدب عليه ، ونفخر به ، وحبيباته يأخذنه ويعتصرنه حبا بين اذراعهن .

وكانما نفعل هذا كله للسبب الخطـا ..

فنحن لا نراه ابدا كما يرى نفسه وكما يرى الدنيا ...

قد يراه الناس بعد عام أو مائة عام ، ولكننا ، نحن الذين حوله ، نحن الذين أنوفنا مثل أنفه ، وله شعر كشعرنا ، وهو رائح غاد يجلس معنا على « ريش » ويكرع معنا الكونياك الحامض ، نضحك لنكاته المرة باعلا الاصوات ، ونهتف لحياته بالحناجر .. وكانما ايضا نفعل هذا كله للسبب الخطـا ...

أو بالاحرى للسبب غير المضبوط تماما ..

وحين ييأس الشاعر ان يشاركه ، واحد منا فقط ، أو واحدة ، تمام الرؤية ، الرؤية التامة ، يموت الشاعر ..

اجـــل ..

يموت الشاعر حين ييأس من ان يشاركه احد الرؤية ، تمام الرؤية .. ولست هنــا فى مقام ايضــاح رؤيــة امـل دنقـل .

فما حصلته منها نتف متفرقة .

نقـــف .

يـــا لهـــا من نتف ، ازدرد البيت ، او المعنى ، ذلك المحمـــل بكم من التكاثف والحكمة واللذعة او المرارة ، ابدا ليست مـــرارة الحنظل ، ولا مرارة الافيون او الصبر ، ربما هى احلى انواع المرارة ، فمن مرها يصنع خمر الجنة ، وعتيقها يضىء بما فوق الاحمر وما تحت الاحمر وقلب الاحمر ، ورائحتها اشم فيها رائحة العطر العربى الذى كان يفوح كلما فتحت جدتى صندوقها الذى دخلت بـــه .

كــان مــرا .

كـــان حلـــوا .

كـــان صلبـــا .

كان مثاليا تماما لانه يأبى ان يرى الانسان ، وذلك المخلوق السامى ، غـــير مثالى ، غير عف ، غير شريف ، غير صادق ، غير نبيل ..

تأملوا معى هذه الكلمة .. نبيل ..

ارجعوا معى الى عهود كانت البشرية فيها تحب بلا نبل ، ثم جاءها شـاعر ، نحت لها الكلمة ، النبـــل .

رؤيا خاصة جدا ، موجودة ، أو غير موجودة ، لا يهم ، فهو ، برؤياه ، بشعره ، اوجدها .

ومنذ اوجدها والبشرية تتطلع اليها ، ترتديهـــا وتستعملها ، تتأملها ، تقيس بهـــا ، تصـــبح بهـــا ارقى واروع ، وجـــديرة حقـــا بذلك الجنس الفريد : بنى الانســـان .

هذا هو الشاعر ، وهذا هو الشعر ..

وامـــل دنقـــل الرؤية ، كان رؤية مســـتحيلة ، مســـتحيلة ان يراها سواه والا لكنـــا جميعا **امـــل دنقـــل** . هو وحده الذى كان يراها ، يراها بوضوح شديد ، وحين صاحبته اكثر واكثر ، وفى اخريات حياته ، كنت لـــه رفيق كل يوم وكل نميمة وكل قهقهة عالية ، بدأت اخاف من رؤياه المستحيلة ، اذ كنت قد قد بدأت اراها ، وبدأت تحتل على تفكيرى .. حتى انى رفضت تماما ان اقـــرأ قصيدته « الجنوبى » الاخيرة ، فقد كنت متأكدا تماما انى لو قرأتها لاكتملت الرؤية ، ولمت مثله ومعه .

فاعذرنى يا امل لانى لم امتلك شجاعتك للاستشهاد فى سبيل رؤياك . وحتى لو قلت معتذرا لانى آنا الآخر اريد ان اموت شهيد رؤيتى ، فالعـذر اقبـح من الـذنب .

ايهـاالسـادة ...

نحن فى حضرة عبقرية انتهت حياتها منذ ايام ، والى الف عام من الآن، الى مسافةتماما مثل التى كانت بين المتنبى ودنقل ، سنظل ننتظرها .

ولن اطلب منكم الوقوف حـدادا .

فنحن اذا وقفنا حدادا سيكون الحداد على عصر طويل قادم ، حدادا على العصر الذى سيمضى حتى يشب فيـه رجـال لهم شيم الرجال الذين كان يراهم **امـل دنقـل** ، وكرم الرجال الذن كان يحلم بهم **امـل دنقـل** ، وشرف ونبل وانسانية وشجاعة ورقة الرجال الذين استشهد **امـل دنقـل** وهو يراهم ، هم البشر ، ويحلم برؤيتهم ، وكنـا نحن صغارا .

فـلم نرهـم .

ولـم نـره .

د. يوسف ادريس

---

* نص الكلمة التى القاها الكاتب فى الحفل الذى اقامه حزب التجمـع الوطنى التقدمى الوحدوى لتابين المرحـوم الشاعر أمل دنقل .

كيف كتب أمل دنقل قصائده

أحمد اسماعيل

اذا كانت الكتابة هى « اغتصاب العالم باللغة » ــ كما عبر « دورينمات » ..

فما هو الشعر ؟

ــ يجيب اليوت انه « التركيز » فى اعمق اعماق التفاصيل.والقدرة على رؤية العظم وملامسة النخاع . ويضيف مايكوفسكى « انه صياغة الغد ــ المستقبل ــ بلغة المضارع ــ الحاضر ، ومن اجل ذلك فأنا ابحث عن لغة جديدة » !

ولعل محاولة السعى وراء التعريفات للوقوف على ذلك المعنى ــ الشعر، لن تزيد الأمر الا غموضا وتعتيما لأن كل تجربة شعرية تحوى قانونها ولغتها ورموزها ، وكل شاعر يعرف الشعر طبقا لرؤيته هو .. ومدى اتساعها وقدرتها على التعبير والغوص والشفافية والاجتياز ، ومن ثم يسهل الولوج الى خضم التجربة ، والاقتراب من قسماتها ، وملامسة اعضائها وعناصرها، ومن ثم ايضا يصبح السؤال عن المعنى المطلق للشعر لغوا فارغا ، كأننا نسأل عن المعنى المطلق للحياة !

يجب أن نعرف اذن كيف نصيغ الاسئلة ــ كما يقول جارودى ــ وكيف نرى الأشياء فى « كلياتها » فنحن لا نرى المسافة بين الابتسامة والشفه ، ولا نحدد الفراغ بين الشعر واللغة ولا نستطيع أن ننزع الشاعر عن تجربته .

انه الشاعر ــ التجربة ــ القصيدة تماما كما حدق فان جوخ فى لوحته وراح يختبر اللون والسطح والفراغ ويصرخ «يا الله انها الابجدية الناصعة»

ومنذ ان اصبحت مهمة النقد غير قاصرة على قراءة ابداع الشاعر فقط ، بل تجاوزت هذا الاطار الضيق الى الشاعر ذاته ، والدراسات التحليلية والتشريحية لنفسية الشاعر وحياته الخاصة والعامة لم تتوقف .

فعندما صرخ الناقد الفرنسي « تودى » فى وجه صديقه الفيلسوف جان بول سارتر متسائلا كيف أضاع الأخير وقته فى كتابة مؤلفه الضخم عن الشاعر المتمرد الكبير « جان جينيه » قديسا وشهيدا متناولا حياته ولهوه وعبثه وتشرده وعبقريته أجابه سارتر « يا صديقى .. لقد اردت أن اعرف ماذا كتب جان جينيه ، ورأيت ان مجرد قراءة اشعاره واعماله المسرحية ليست كافية على الاطلاق » !

علينا اذن ان نقطع الرحلة بين الشاعر وقصيدته حتى نعرف ماذا كتب ، خاصة وان القراءة لم تعد كافية ، وعلينا ايضا أن نسافر فى ذاكرة الشاعر حتى نستطيع الامساك بقانون تجربته وحل طرفى هذه المعادلة الموجعه — الشاعر — التجربة ، حتى لا نخطىء الأجابة مرتين !

الاولى عندما نسأل .. والاخرى عندما نجيب .

فماذا عن امل دنقل .. الشاعر .. التجربة .. القصيدة .

* ايها الشعر ..

ايها الفرح المختلس !

« العهد الآتى »

كان ذلك فى صيف عام ١٩٧٥ ، عندما وجه اليه احد الصحفيين سؤالا عن معنى الشعر ، وتوقف أمل دنقل عن مداعبة خصله شعره الجانبية ، واتسعت حدقتى العينين فجاة ، وقال له **الشعر يا سيدى هو بديل الانتحار » !**

هكذا ظل امل دنقل يموت كل يوم عبر ثلاثين عاما من الشعر ومنذ ان عرفت الكلمات طريقها الى قلبه . فلم يكن الشعر بالنسبة له خلاصا كما كان بالنسبة لصلاح عبد الصبور ، ولم يكن صلاة كما كان بالنسبة لاحمد عبد المعطى حجازى ولكنه نقيض الحاضر ونفيه ، هو العهد الآتى على انقاض الحاضر وتضاريسه الموحشة والباعثة على الموت ابدا . هو الرفض الواعى ، والتجاوز النبيل ، لأن الانتحار هنا لا يعنى الهروب بل يعنى الاحتجاج ، والموت هنا لا يعنى العدمية بل يعنى التجاوز والتواصل والامتداد .

لم يكن امل دنقل متفائلا — ولم يكن عبثيا . وقد سئل الشاعر احمد حجازى عن امل دنقل فى حديث له فى مجلة النهار البيروتية عام ١٩٨٠ فأجاب « اننى أخشى عليه من عدميته » وقد علق أمل على قول حجازى ساخرا « لقد اراد احمد حجازى ان يوارى خوفه على نفسه لاننى اراقب اندفاعه نحو التجريد والعدمية . كيف كان يرى العالم اذن ؟

يجيب أمل دنقل « اننى ارفض الرؤية الهرمية للاشياء وان يكون النسر أقوى الطيور والصقر احدقها والبلبل اعذبها ، فانا لا افهم مجتمعا ينجب

شاعرا جيدا ولا ينجب كناسا كفؤا ، انني مؤمن بالتجانس ، والهارمونية ولا أتآلف مع التفاوت والتجزئة » .

ولعل ذلك يكشف عن مدى اتساع تلك البصيرة النافذة وراء اشعار أمل دنقل ، وكيف توحدت تجربته والتعبير عنها الى حد التنبؤ والاستشراف ومطالعة الغد . فلم يعرف أمل دنقل معنى الاستقرار طيلة حياته ، ولم يفعل شيئا سوى كتابة الشعر .

فمنذ ان غادر قريته ـ قادما الى الاسكندرية ثم القاهرة .

عاش حياة البسطاء ، وظل عنوانه « مقهى ريش ـ ميدان سليمان باشا » لا يحمل أوراقا ، ولا يحلم بغير الشعر . ولا يمتلك بيتا حتى بعد زواجه فى عام ١٩٧٨ .

وظل ينتقل بين الفنادق والحجرات المفروشة حتى استقر على سريره الابيض فى معهد السرطان .

لم يكف لحظة واحدة عن كتابة الشعر ، كان يكتبه على علب الثقاب وهوامش الصحف اليومية وعلب السجائر ، وعندما يكتب يمتنع تماما عن عن تناول الطعام ، وتبدأ رحلة الانتقال من مقهى الى مقهى ، ويظل يشرب فقط دون اهتزاز ودون غياب ، وكان يسمى هذه الحالة « بالمعايشة النصفية » للواقع .

وعندما يشتد التوتر يهرع الى المقهى القابع خلف عنوانه الدائم ليلعب النرد ـ « الطاولة » ، وكان يؤكد دائما انها تخلصه من «التوترات الهائلة»! والغريب أن ملامح وجهه كانت تتغير ، وفى احدى المرات عام ١٩٧٦ استطاع الفنان الدسوقى فهمى أن يرسم له صورة بورتريه » اثناء اللعب وظل أمل يعتز بهذه الصورة ، كما كانت محل اعتزاز الراحل صلاح عبد الصبور ونشرت فى مجلة الكاتب فى نفس العام مع قصيدة سفر الف دال .

*** اننى اول الفقراء الذين يعيشون مغتربين .**

يموتون محتسبين لدى العزاء .

هكذا كان يرى نفسه ، لم يعرف الوظيفة ابدا ، ومن المفارقات العجيبة أن يوسف السباعى اصدر قرارا بتعيينه فى مؤسسة دار الهلال كاتبا وصحافيا عام ١٩٧٤ ، ولا يزال هذا القرار باق فى سجلات المؤسسة ، ولكن أمل لم يذهب قط ، ولم يتسلم وظيفته الجديدة وظل اسمه بين اسماء العاملين بمنظمة التضامن الاسيوية ، والتى لم يذهب اليها الا لتقاضى مرتبه الذى لم يتجاوز الاربعين جنيها حتى مات . لم يكن هناك ثمة مصدر للدخل سوى هذا المرتب الضعيف ، رغم العروض التى قدمتها العديد من المجلات والصحف العربية كي يعمل بها وكان يقول ساخرا ((**انني لا افهم كيف اكون شاعرا وشيئا آخر !**))

وفى احدى « ليالى التوفيقية » ، جاءت مجموعة من المثقفين العراقيين وظلوا يحاورونه حتى الصباح ، **وساله احدهم لماذا لا تسافر**

بعيدا عن مصر ، فقال له امسل « لاننى احب الشعر » ، واندهش السائل وقال له « سوف تكتب الشعر هناك » ، وضحك أمل عاليا وقال « من ايـن لك بهذه الثقـة ايهـا الصديق » .

* ارشـق فى الحـائط حـد المطـواه

العهـد الآتى

كـذا تبـدا لحظة الميلاد .. يحتضن الفكرة فى اعماقه زمنا طويـلا ، ويظل على اتصال دائم بها ، يتحدثاليها عبر الكلمات النثرية ، ثم تبدأ لحظة « آلتكثيف » وهنا يكون الالم عظيما ، والوجع لا يحتمل ، فيشرع فى « الكتابة الاولى » وتتحول الحروف الى سلاسل ، وتضيق رقعة الفـرح ، فيرتـد ثانية الي نفسه ويبدأ فى الكتابة ثانية — وهى الاولى على الورق ، وتطـول القصيدة ، وتنأى بقلب شاعرها عن هـذا العذاب الفج ، وتبـدأ مرحـلة « المساس » فتكتسب الكلمات قدرتها وشاعريتها وأخيرا مرحلة «المونتاج» أو « اليـد القاسية » كما اطلق عليها حتى تأخذ القصيدة شكلها النهائى . والغريب أن هذه المرحلة لم تعرف الانتهاء عند أمل ، فجميع قصـائده كان يحلو له أن يغير فيها ويحذف منهـا .

كان ذلك فى صيف عام ١٩٧٥ ، وكان أمل يعيش اشد الفصول حزنا وكآبة فقد غادرته صديقته البولندية ، والتى قدمت الى القـاهرة لتحصل على رسالة المجستير فى اشعاره ، فأحبته وأحبهـا ، وعندما سـافرت الى وطنها شرع يكتب فى قصيدته الرائعة سفر الف دال — أو سفر امل دنقل ، فراح يرسمنفسه وحزنه ووحدته ، ويرثى حاضره .

وقد عشت مراحل كتابة هذه القصيدة ورأيت كيف تعذب أمل ، واختل توازنه اكثر من مرة ، وانا ارقب تطور الفكرة النثرية مرورا بالمراحل السابقة حتى الشكل النهائى .

كان أمل يتابع تفاصيل معاهدات فض الاشتباك الأولى والثانية ، ويستشعر خطرا سوف يهدد كيان الوطن كله ، وكان على ثقة أن الصهاينة قادمون الى هذه الأرض المقدسة ، وما يجرى ليس الا تمهيد الأرض وتقليل المسافات . وكان يتحدث عن ذلك بصوت مرتفع .

تقول القصاصة الأولى :
تسألنى بائعة الكبريت .
عن أعداء الوطن المقهور متى ياتون .
فقلت لهـا : نامى

فعدو الوطن المقهور سيختتن الليلة تحت جدار المبكى .

ثم لم يلبث أن انقض على القصاصات ، وراح يمزقها ، وبدا عدوانيا كما لم اعرفه من قبل ، وربما تكون المرة الاولى التى شاهدت فيها دموعه ، وكان يعتز بنفسه ورجولته ، ومشينا سويا طوال الليـل .. لا نتكلم .. وفى الخامسة من صباح نفس اليوم ، جلسنا نشرب الشاى فى مقهى بشارع محمد على ، وأخرج علبة ثقابه وكتب عليها :

كان يكتب فى هذه الزاوية .

كان يكتب والمرأة العارية .

تتمشى بين الموائد تعرض فتنتها بالثمن .

عندما سألته عن الحرب قال لهـا : لا تخافى على الثروة الغـالية
فعدو الوطن — مثلنا يختتن .

مثلنا يعشق السلع الاجنبية ، يكره لحم الخنازير .

يدفع للبندقية والغانية !

سفر ألف دال

وتبلغ الرؤية ذروتها ، ويشتعل الشعر اشتعالا فى صدره وقلبـه وتتزاوج الاشياء — المرأة والوطن — الارض والابنـاء — الحب والحلم — وتتضافر كل عناصر الحركة لتدفـع بالصوره الشعرية الى الغرور والتمرد والدفقة الثائرة .. ويأتى الشعر صراخا وألمـا ونزيفا :

« كان يكتب فى هذه الزاوية .
كان يكتب والمرأة العـارية .
حين دعاها فقالت له انهـا لن تطيل القعود .
فهى منذ الصباح تفتش مستشفيات الجنود
عن أخيها المحاصر فى الضفة الخالية .
عادت الأرض لكنه لا يعود
وأرته له صورة بين أطفاله ذات عيد
وبكت !

سفر الف دال

* **الالتـزام .. ضد من ؟**

ظل أمل دنقل ظاهره محيره لأجهزة الأمن الرسمية فى بلادنا ! فقـد أعتبرته فى مرحلة مبكرة شيوعيا وقامت بفصله من الاتحاد الاشـتراكى بالاسكندرية عام ١٩٦٤ . والطريف أن أمل لم يكن عضوا بالتنظيم فى هذه الأثنـاء !

ثم فى مرحلة متقدمة ، أعتبرته أحد دعاة القومية العربية ، ومنعته من التعامل مع الاذاعة والتليفزيون ومنعت أشعاره من النشر فى المجـلات والصحف الرسمية .

وفى كل مرة كان أمل يلقى عنتا وتجاهلا وحصارا من أجهزة الدولة ، رغم تفوقه الشعرى ، وتجاوزه لكل ابنـاء جيله من شعراء الحقبة . كان أمل دنقل يرى أن الشعر هو « العـالم الجميل والموازى لذلك الواقـع القبيح » ويرى أن تقـدم المجتمعات لن يأتى الا عبر الوعى الاجتماعى الذى يرتكز على أسس العلم وأسباب الحضارة . كان مؤمنا بالحـرية الى حد الموت فى سبيلها ، وكان يجـاهد أن تكون كلماته أكثر ايلاما وتحـديا لمعنى السلطة وعقوقها — واستطاع أن يجسد هذه الرؤية فى سفره العظيم حتى نكاد نلمس مناضلا يحمل مدفعه وليس شاعرا يلوح بكلماته :

قلت فلتكن الريح فى الأرض تكنس هذا العفن .
قلت فلتكن الريح والدم .
تقتلع الريح هسهسة الورق الذابل المتشبس .
يندلع الدم حتى الجذور .
ثم يصعد فى السوق والثمر المتدلى .
ليزهرها .. ويطهرها .
ثم يعصرها العاصرون نبيذا يزغرد فى كل دن
قلت فليكن الدم فى الأرض نهرا من الشهد ينساب — تحت فراديس عدن .

.. ولم يكتف أمل بهذا الرفض ، بل راح يحدد موقعه من هذه المذبحة المقبلة ، ويرى نفسه بين القادرين على دفع حركة الحياه الى قلب التاريخ :

هذه الأرض حسناء زينتها الفقراء .
لهم تتطيب .. يعطونها الحب ، تعطيهم النسل والكبرياء .
قلت لا يسكن الأغنيـــاء بهـــا .

الاغنياء الذين يصوغون من عرق الاجـــزاء نقود زنـــا ولآلىء تاج — واقراطة عاج ، ومسبحة للرياء .

هكذا يتحدد الرفض ، ويتفرد الالتزام ، فليس هناك رؤية انصـــع من هذه الرؤية ، ولم يقف شاعر عند بوابة التزامه وانتمائه — كما فعل أمل دنقل — وهو الأمر الذى دفع بأجهـــزة الأمن أن تكتـــب فى أحد تقـــايرها عام ١٩٧٧ — وكنت معتقلا فى هذه الأثنـــاء وأطلعنى عليه أحـــد الضباط « ان أمل دنقل ينادى بضرورة العنف الاجتماعى وهـــو الامر الذى يهـــدد السلام الاجتماعى واستقرار الطبقات » — وعندما خرجت من المعتقل ، نقلت اليه ما اطلعنى عليـــه الضابط .. فقال لى اننى أعرف من الـــذى كتب ذلك التقرير .. ورفض أن يقول اسمه !

*** عادات .. وطقوس :**

كان أمل يستيقظ فى الثالثة ظهرا !

ويبدأ حياته — بعد أن يقرأ فى غرفته — فى السابعة مساءا .

يذهب الى المقهى ليتسلم خطاباته ويعرف أخبـــار من سألوا عنه ، ثم يذهب الى « الاتيليه » لاستلام خطابات أو دعوات جديدة وفى العاشرة يجوب الشوارع بقامته الفارعة ومشيته الهـــادئة المتأملة .. يستقر خلالها فى احدى المقاهى الليلية حيث أصدقاءه ومعارفه وفى الخامسة يحتسى قهوته الأخيرة فى التوفيقية ويشترى الجرائد والمجلات .. ويعود الى غرفته !

وقد لا يعرف البعض أن أمل دنقل كان يترنم بالشعر طوال مسيرته وكان يحفظ أشعار الآخرين ويتلوها فى جلساته وكأنه قائلها .. كان لا يحب أن يقرأ أشعاره للآخرين ويحب أن يقرأ أشعار الآخرين فقط . وكثيرا ما تمنى أن يكتب بعض القصائد التى كتبها شعراء غيره . كان يحب أحمد عبد المعطى حجازى حبا عظيما .. ويقول « لقد خرجت من معطفه » وكان يحفظ أشعار حجازى — عن ظهر قلب !

كما أحب سعدى يوسف وتأثر به وحفظ أشعاره أيضا .

وفى احدى ليالى عام ١٩٨٠ — وكان قد خرج من مستشفى العجوزة بعد اجراء الجراحة الثانية — شاهدته وهو يكتب أحد المقاطع الشعرية من قصيدة لسعدى يوسف .. وقال لى فى أسى « كم أحب هذه القصيدة الجميلة » .

كانت القصيدة هى « الأخضر بن يوسف ومشاغله » — وكان المقطع هو :

« يرافقنى فى زيارة محبوبتى .
ويدخل قلبى ، وينظر فى مقلتيها طويلا .
واذ أرسم الرغبة المبهمة
وسائد .. أو منزلا
يرسم الرغبة المفعمة

نسورا .. طباشير فوق الجدار الذى يحمل النافذة ويدنو ويأخذ كف الفتاة (أنا جالس لصقها) ثم يمضى بهـا خارج الغرفة المعتمة !

ومن القصائد التى كان لا يمل تكرارها،قصيدة الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى « موعد فى الكهف » ، وكان يؤديها بحب وشجن كبيرين . وعندما يصل الى المقطع الذى يصف فيه عيون حبيبته ، يتهدج صوته وترق نبراته .. وكأننا نسمع لحنا .. وليس مقطعا من قصيدة :

« عيناك يا لا، لكلمتين لم تقالا ابدا
خانهما التعبير حتى ظلتا كما هما
راهبتين تلبسان الأسودا،
تنتظر ان ليلة العرس سدى »

كان يتنفس الشعر ويعيشه ، وعندما يكتشف قصيدة لشاعر ، يحرص أن يقرأها لكل أصدقائه — وذات مرة رأيته سعيدا ومبتهجا وعندما سألته السبب ، راح يقرأ لى قصيدة بعنوآن « خلاسية » لشاعر سودانى يدعى « محمد ابراهيم مكى » وقال لى تمنيت لو اكتب هذا المقطع :

« أواه .. يا خلاسيه
يا نصف عربية
ونصف زنجية
وبعض اقوالى أمام الله
من اشتراك اشترى للحزن غمدا
وللأحزان مرثية ! »

والخلاسية تعنى «المرأة الملونة »، وظل أمل مفتونا بهذه القصيدة حتى النهاية .

ومن القصائد التى تركت فى نفسه أثرا قويا وتأثيرا هائلا تلك المرثية الرائعة التى كتبها أحمد عبد المعطى حجازى فى صديقه الراحل وحيد النقاش، وكيف راح حجازى يتشبس به أو يرفض موته ، ويعاقبه على تركه وحيدا فى هذا العالم الموحش .

« انهم يأكلون لحوم الصــــغار
ويخترعون مشانق للروح تستلها

ويظل القتيل يعيش ، ويغشى المقاهى
ويعشق زوجته وينـــام ، ويكتب فى جاره للمباحث نثرا وشعرا

وفى عينه جثث الأصدقـــاء
وفى فمه الكلمـــات القديمـــة ! » .

كان أمل يردد هذا الوصف الموغل فى الوحشية لحياتنا وواقعنا ويشرح فى استفاضة قدرات الشاعر واصطياده لأدق المعـــانى وكيف اختتم حجازى القصيدة بقوله : « اســـترح يا طبيبى
ان دائى الاقامة .. ودوائى السفر »

وعلق أمـــل فى حزن :

هذا ما حدث فقد سافر حجازى بعد أن أعيته الاقامة ودعاه السفر .

* رفســــــة من فرس

تركت فى جبينى شــــجا

وعلمت القلب أن يحترس

كان أمل يحذر الناس قدر حبه لهم !

وكان يكره الشكوى ، والتعرى والضعف ، ويعشق الكبرياء والجسارة والفروسية .

لم يكن يخاف السلطة ــ كما ادعى البعض ــ بل كان يحذرها ولــم يستفد منها ــ كما ظن البعض ــ بل عاش نقيضا لهـــا ، رافضا لمارستها وأساليبها . وقد اعتقد ــ بعض المستضـعفين ــ كما كان يسميهم أمل فى حياته، أن رثاءه ليوسف السباعى نوع من « الملق والتعلق بأهداب الحكومة » ــ ولكن الأمر غير ذلك ، فقد أحب أمل دنقل شخص يوسف السباعى وعارض سياسته أثنـــاء توليه الوزارة وهاجمه فى جريدة السفير البيروتية عنـــدما سأله الصحفى عن رأيه فى الحياه الثقافية فأجاب أمل « ان وزارة الثقـــافة مؤسسة عسكرية شأنها فى ذلك شأن جميع المؤسسات ، فكيف نطلب من مؤسسة كهذه أن تعمل على دفع حركة الفكر الى الأمام » وعنـــدما عاتبه يوسف السباعى فى مبنى اتحـــاد الكتاب أجابه أمل أنه سوف يترك منظمـــة التضـــامن حتى لا يؤثر ذلك على رأيه ، فاحتضنه يوسف السباعى وقال له « يا أمل أنت ابن لى .. وعنـــدما أعاتبـــك لا يعنى ذلك أننى أهددك فى عيشك ومستقبلك ! » .

أما قصيدة الرثاء .. فكانت باقة حب الى يوسف الســـباعى لأن قتله لم يكن عملا ثوريا ... أو وطنيـــا أو فى خدمة القضية الفلسطينية. فليس يوسف السباعى صاحب القرار وليس يوسف السباعى هو الذى حال دون تحـــرير فلسطين فقد قاموا باغتياله باسم فلسطين « ... ولم ترجـــع فلسطين ! » أما قضـــية علاجه على نفقة الدولة ، فلم يكن علاجا بالمعنى الحقيقى ، فقد صدر قرار رئيس الوزراء بالعلاج على نفقة الدولة ــ الدرجة

الثانية — وكان أمل يقيم بالدرجة الأولى وتحمل الفرق من ماله الخاص ، بل رفض عرضا كويتيا من أحد أصدقائه — وكنت أنا همزة الوصل فى هــذا الاتفاق — بالسفر الى أمريكا والعــلاج على نفقة الصديق الكويتى — ورفض أمل السفر أو تعاطى أية مبالغ من ذلك النوع — كما رفض عروض أصدقائه الذين رغبوا فى المساهمة فى علاجه .. ومات فى سريره مرفوع الهــامة .. غير مدين لأحــد .

كان يأبى أن يتألم من مرضه .. وفى احدى الليالى طلبت منه أن يصرخ بأعلى صوته وكان الوجع يفتك بخلاياه وأحشائه وابتسم لى قائلا « يجب أن تحمل عذابك وحدك ، لأن الصراخ يعنى دعوة الآخرين للمشاركة ! » .

كان يعتبر مرضه مسألة خاصة به ، وكان يتكلم فى كل شىء الا عن ذلك المرض اللعين — وكان يطــرد كل الذين يغالون فى اظهار مشاعر العطف نحوه ولم يكف عن السخرية لحظة واحدة — كان يسخر من المرض والضعف والخوف والموت ويتساءل :

« فلمــاذا اذا مت ..

يأتى المعزون متشحين بشارات لون الحداد
هل لأن السواد .. هو لون النجاة من الموت
لون التميمة ضد الزمن ..

ضــد من .. ؟

ومتى القلب فى الخفقان اطمأن » .

كما ظل يعيش عالمه الخارجى دونما اعتراف بالمرض ويضــحك من الأطبــاء ويشير اليهم :

« أوهمونى .. بأن السرير سريرى !!
ترى هل نقلب فى ســلة الفــاكهة
لنــرى كيف دب اليهــا العطن ! »

.. لم يكمل أمل دنقل هذه القصيدة !

كان ذلك فى شقته المفروشة فى وســط المدينـــة ، وكان صـــلاح عبد الصبور قد غادر الحياة ، اثر نوبة قلبية حادة ، ورأت بعض فصـــائل اليمين الرجعى من كتاب السلطة وأرباع الموهوبين فى موته فرصــة سانحة للانقضاض على الفنــان بهجت عثمان والشاعر أمل دنقل اللذين عايشا لحظة الموت وراحوا يشنون حربا غير أخلاقية على أمل دنقــل وصاحبه متهمين كليهما بقتل صلاح عبد الصبور (كذا) — حتى أن الذين هاجموا صلاح فى حيــاته ويكتبون — حتى الآن — الشعر العمودى رافضين الشعر الحديث ساهموا بنصيب وافر فى حملات التجريح — ورأينا كاتبا مرتزقا يطالب بترك أمل دنقل يموت لأن الدولة لا يجب أن تنفق أموالهــا فى مثل هذه الأمور !

فى الوقت الذى كان أمل يعــد مرثية حزينة لصديقه الشــاعر الكبير وعندما سألته لمــاذا لا تكمل هذه القصيدة المرثية أجابنى .. « لقد أعددت قصيدة الطيــور فى رثائه ، ولن أكتب اسمه عليهــا .. لأن حزنى عليــه خاص بى وحدى ! » .

وراح يكتب بيد مرتعشة :

« الطيور مشردة فى السموات
ليس لها أن تحط على الأرض
ليس لها غير أن تتقاذفها
فلوات الرياح » ..

كان أمل نبيلا فى حزنه .. صادقا فى حبه .. وصاحبا لصاحبه .

وقبل موته بيوم واحد .. كنت بجوار سريره ، وكان قد تغير تماما ، وتسلل الشلل الى نصفه السفلى ويجاهد أن يكمل مرثيته فى الشاعر الكبير محمود حسن اسماعيل وهى آخر ما كتب .. ودنوت بوجهى منه وسألته كيف حالك يا أمل .. أجاب « ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فرداً .. ولا أظن انه قال شعرا بعد ذلك لأنه فارق الحياة بعد ساعات قليلة .

أحمد اسماعيل

---

* أحمد اسماعيل :

شاعر ، صحفى بجريدة الاهالى .

شعر :

وردة من دم المتنبي !

للشاعر اليمنى الكبير عبد الله البردونى

من تلظى لموعه كاد يعمى | كاد من شهرة اسمه لا يسمى
جاء من نفسه اليها وخيدا | راميا أصله غبارا ورسما
حاملا عمره بكفيه رمحا | ناقشا نهجه على القلب وشما
ارتضاها نبوة السيف طفلا | ارضعته حقيقة الموت حلما
خالعا ذاته لريح الفيافى | ملحقا بالملوك والدهر وصما
بالمنايا أرضى المنايا ليحى | والى الأعظم احتذى كل عظمى
عسكر الجن والنبوءات فيه | والى سيف قرمط كان ينمى

البراكين أمه .. صار اما للبراكين ، للارادات عزما ..

كم الى كم تفنى الجيوش افتداء | لقرود يفنون ضما ولثما
ما اسم هذا الغلام يا ابن معاذ ؟

اسمه «لا» .. من اين هذا المسمى؟

انه أخطر الصعاليك طرا | انه يعشق الخطورات جما
فيه صحت ادانة العصر ، أضحى | حكما فوق حاكميه وخصما

قيل : اردوه .. قيل : مات احتمالا

قيل : همت به المنايا ، وهما

قيل : كان الردى لديه حصانا | يمتطيه برقا ، ويبريه سهما
الغرابات عنه قصت فصولا | كالذى ارخت جديسا وطسما
اورق الحبر كالربى فى يديه | اطلعت كل ربوة منه نجما
العناقيد قدت الكأس عنه | الندى باسمه الى الشمس أوما
هل سيختار ثروة واتساخا | أم ترى يرتضى نقاء وعدما
ليس يدرى

للفقر وجه قمىء | واحتيال الغنى من الفقر أقمى

ربمـا يـرتخي مليـا ، وحينـا ينحنى كى يصـيب كيفـا وكمـا
عنـدما يسـتحيل كل اختيـار سـوف تختاره الضرورات حتمـا

* * *

ليت أن الفتى ، كما قيل ، صخر لو بوسعى .. ما كنت لحما وعظما
هل سأعلو فـوق الهبات كميـا جبروت الهبـات أعلى وأكمى !
انعـلوا خيـله نضـارا ، ليفنى سـيد الفقـر تحت اذيـال نعمى
غير ذا المـوت أبتغى ، من يرينى غيره ،لم أجـد لـذا الموت طعما
أعشق الموت ساخنا .. يحتسينى فائـرا .. أحتسيه جمرا وفحما
أرتعيـه ، أحسـه فى نيـوبى يرتعينى .. أحس نهشـا وقضما
وجـدوا القتـل بالدنانـير اخفى للنوايا .. أمضى من السيف حسما
ناعـم الذبـح ، لا يعى أى راء أين أدمى .. ولا يرى كيف أصمى
يشترى مصرع النفوس الغـوالى مثلمـا يشـترى نبيـذا ولحمـا
يدخل المـرء من يديـه ، وينفى جسـمه من اديمـه ، وهو مغمى
يتبدى مبغى هنـا ، ثـم يبـدو معبـرا هاهنـا .. وبرجين ثمـا
يحمل السوق تحت ابطيه ، يمشى بايعـا شـاربا نعيـا ويتمـا

* * *

من تداجى يا ابن الحسـين ؟
اداجـى أوجهـا تستحق ركـلا ولطمـا
كـم الى كـم أقول ما لست أعنى والى كـم أبنى على الوهم وهمـا
تقتضينى هـذى الجذوع اقتلاعا أقتضـيها تـلك المقاصير هـدما
يبتدى يبتدى .. يـدانى وصولا ينتهى ينتهى ، ويدنـو .. ولمـا
هل يـرى غير ما تـرى مقلتـاه هل يسمى تـورم الجـوف شحما
فى يديـه لكل « سينيه » « جيم » وهو ينشـق بين ماذا وعمـا ؟
لا يريـد الذى يوافيـه ، يهـوى أعنف الاختيار .. امـا ، واما
كـل أجبـائه سـيوف وخيـل ووصـيفاته أفـاع .. وحمـى

* * *

يا ابنة الليل .. كيف جئت وعندى من ضوارى الزمان مليون دهمـا
الليـالى كمـا علمـت شـكول لـم تزدنى بهـا المرارات علمـا
آه يا ابن الحسين .. مـاذا ترجى هل نثير النقـود يرتـد نظمـا ؟
من حـديث الرموز ترمى سـيوفا عاريات ، فهل تحديت ظلمـا !
كيف تـدمى ، ولا تـرى لنجيـع حمرة .. تنهمى رفيفـا وشـما
كان يهمى النبات ، والغيث طـل فلمـاذا يجـف ، والغيث أهمى
الآن الخصـاة أضـحوا مـلوكا زادت الحادثـات وازددن عقمـا
هل أقول الزمـان اضحى نذيـلا ربمـا قلت لى : متى كان شهما ؟
هل أسمى حـكم الندامى سقوطا ربمـا قلت لى : متى كان فخما ؟
أين ألقى الخطورة البكر وحـدى لست أرضى الحوادث الشمط أما
أنا أبغى يا سيوف أقضى واهوى أسهما من سـهام كافـور أمضى
شـاخ فى نعله الطريق ، وتبـدو كل شـيخوخة صـبا مدلهمـا

كلما انهار قاتل قام أخذى
هل ثقاة الورى يموتون زعما
أين حتمية الزمان ..
لماذا
هل يجارى ، وفى حناياه نفس
سألت كل بلدة : أنت ماذا ؟

فير كفى للكأس .. غير فؤداى
كيف يرجو أكواز بغداد نهر
كان أعلى من قاسيون جبينا
للبراكين كان أما .. أيمسى
حلب يا حنين .. يا قلب تدعو
أبتغى ، اشتهى عالما سوى ذا
أين أرمى روحى وجسمى وأبنى
خافض الصوت .. للعدا ألفسمع
يا أبا الطيب اتئد ..
قل لغيرى !

كلهم ضبة ، فهذا قناع
الطريق الذى تخيرت ، أبدى
مت غما يادرب شيراز أورق
وانفتح وردة الى الريح ، تفضى
أصبحتدونرجله الارض ، أضحى
هل يصافى ؟
شتى وجوه التصافى
أين لاقى مودة غير أفعى
أهله كل جذوة ، كل برق
تنمحى كلها الاقاليم فيه
تحت أضلاعه «ظفار» و «رضوى»
يجتلى فى جماله « الكرخ » يرنو
التعاريف تجتليه ، وتغضى
كلهم يأكلونه ، وهو طاو
كلهم لا يرونه ، وهو لفح
حاولوا حصره ، فاذكوا حصارا
جرب الموت محوه ، ذات يوم

كان يستغلف الذميم الاذما
يا منايا .. كما يعيشون زعما

لا يرى للنهول اليوم حتما ؟
انفت أن تحل طينا محمى

ما الذى تبتغى ؟ — أجل وأسمى
لعبة فى بنان لميا ، وألمى
قلبه وحده من البحر أظمى ؟
من نخيل العراق أجنى وأنمى
لركام الرماد خالا وعما
لا ألبى يا موطن القلب مهما ..
جمالا غيرهذا . وغيرذا الحكم حكما
لى كما أستطيب روحا وجسما
هل الاقى فدامة القتل فدما ؟

اتخذ حيطة ..
علام ، ومما !؟
ذاك وجه سمى تواريه حزما
وجه اتمامه ، أريد الأتما
من دمى .. كى يرف من مات غما
عن عدو الجمام ، كيف استجما
دون اطراب برقه كل مرمى

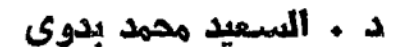
للتعادى وجه ، وان كان جهما
هل تجلى ابتسامة غير شرما
كل قصر لقلبه وجه سلمى
ينمحى حجمه ليزداد هجما
وعلى ظهره أثينا وروما ..
من تقاطيع وجهه « باب توما »
التناكير عنه ترتد كلمى
كلهم يشربونه ، وهو اظمى
تحت أجفانهم من الجمر احمى
فى حناياهمو يدمى ويدمى
والى اليوم يقتل الموت فهما

---

* القاها فى المهرجان الذى اقيم فى القاهرة احتفالا بمضى نصف قرن على وفاة شوقى وحافظ ، من ١٦ الى ٢٢ اكتوبر ١٩٨٢

الأغنية المعاصرة جنس أدبي جديد

يجمع طبقات الشعب خـــارج مقـــولة العامية والفصحى



استمعت الى محاضرة القـــاها الدكتور احســـان عبـــاس بالجامعة الامريكية بالقاهرة فى مارس الماضى ، تحدث فيها عن ظاهرة لاحظها فى الادب العـــربى فى جميـــع عصـــوره بصـــورة عامة . هذه الظـــاهرة هى أنه أبدا لم يكن على مستوى الاحداث المصرية استجابة أو تصويرا أو تعبيرا :
فانهيار دولة المسلمين والعرب فى الاندلس ، وخروجهم المأسوى من اسبانيا كلها ، وهجوم التتار على بغداد وسقوط الخلافة من عليائها — هى ومثيلاتها أحداث تاريخية كبرى لا نسمع لهـــا الدوى الذى كان ينبغى أن يكون لهـــا فى الادب .

وفى الوقت الحاضر لا نرى لمأساة فلسطين ، ولا لكارثة ٦٧ ولا لمذابح لبنـــان ولا لغيرها من الفواجع الكبرى فى الامة العربية ترجيعا مناســـبا فى أى من الاجناس الادبية من رواية أو مسرحية أو شعر أو غيرها .

هذه الظاهرة التى لاحظها الدكتور احسان جديرة حقـــا بالتأمل ، خاصة اذا ما قارناها بما يحدث فى مجتمعات أخرى حيث تؤدى الاحـــداث والفواجع الكبرى وما ينتج عنهـــا من معـــاناة انسانية الى ازدهار الادب بصورة عامة . وأقرب مثال على ذلك مـــا يحـــدث فى ايرلندا الشمالية فى الوقت الحاضر . فقد واكب الاحداث الدموية التى يعيشها شعبها الممزق ازدهار رائع فى الادب . ولا يكاد يمر اســـبوع دون أن تطالعنا الصفحات الادبية فى جرائـــد الاحـــد البريطانية (مثل الصنداى تايمز والاوبزرفر)

بالحديث عن مسرحية وأحيانا رواية لكتاب ناشئين من آيرلنـدا الشمالية ، ومعظمها يستوحى احداثه من المأساة التى يعيشها الشعب هناك .

ثم قـرأت فى جريدة الشرق الاوسط (١٩٨٣/٤/٦) حديثا جـرى مع الشاعر عبد الرحمن الابنودى أجاب فيه عن سؤال عن« مدى استجابة الشعر العامى لاحداث بيروت وصيف المهانة فى ١٩٨٢ »

فقال : ... ليس من الحتمى أن تأخـذ الاستجابة للاحـداث شكل التعبير عنها ، فربما يكون الحدث أكبر من التعبير عنه . حدث مثل صبرا وشاتيلا من الممكن أن يلجمك تماما ، أنت لا تعرف مبلغ المعاناة . اذا لـم تكن قادرا على التعبير عن حدث مثل هذا بشكل كامل عليك ان تصمت فى هذه الحالة . ثم الاستجابة لها أشكال عديدة . من الممكن ان تكتب قصيدة حب وتكون استجابة لحدث ، أو تتحرك لعمل شىء ما وتحس بأن هذ هو الحل العملى الذى تصنعه بديلا لقصيدة شعر . من ناحية أخرى عنـدما نلاحظ أن محمود درويش كتب فذلك لانه داخـل الاتون (وليس لانه يكتب فصحى) ، وفى أواخر الستينات أنا الوحيد الذى كان يكتب عن السويس لانى كنت فى قلب التجربة .. »

وقد رأيت فى الاجـابة التى نسبت للشاعر الأبنودى تأييدا لملاحظـة الدكتور عباس وخاصة عندما يقرر **أنه من الممكن أن يكون الحدث أكبر من التعبير عنه** . ومع ذلك فنظرا لاننى من الذين يكنون احتراما كبيرا للشاعر الابنودى ويقدرون مواهبه فقد اعتقدت أن خطأ ما قد وقع فى الحديث :

فأولا : نحن لا نستطيع أن نقبل أبـدا أن حدثا ما يمكن أن يكون أكبر من التعبير الادبى عنه ، لان ذلك يعنى بالضرورة أن الادب (والشعر بصورة خاصة) لا ينتظر منه أن يعبر لدينا الا عن الاحداث الاقل خطرا .

وثانيا : ان استجابة « الشاعر » للحدث « **بعمل شىء ما يحس بانه هو الحل العملى الذى يضعه بديلا لقصيدة شعر** » أقل ما يوصف به أنـه استجابة غير شعرية (فهو كلا استجابة) وان كان الوصف الاكثر ملاءمـة له أنه خيانة لفنه واهانة له وهروب من المعركة .

وثالثا : أن الاستاذ الابنودى كانت له مواقف مشهودة أيام الازمـات حين عاش مثلا خلال معركة ٦٧ بصفة شبه مستديمة فى مبنى الاذاعة يكتب فيما يشبه الحمى العاطفية ليلحن كمال الطول وليغنى عبد الحليم حافظ : أحلف بسماها ... ، انـذار ... اضرب ... وغيرها من الاعمال التى خلدت هذه اللحظات كما لم تخلدها رواية أو مسرحية .

وأنا اعتقد أن الملاحظة التى ساقها الدكتور عباس صحيحة . أمـا أسباب وجود هذه الظاهرة فى الماضى فترجع الى عوامل من أهمها نجاح بنى

أمية على وجه الخصوص ، فى **عزل أهل الـرأى المستقل عن المشاركة فى شئون الدولة الاسلامية وما تبع ذلك من انصراف الشعراء عموما (أصحاب الـرأى وموجهـوه فى العصر الجاهلى) عن الموضـوعات الاسـاسية ،** واحتفائهم بدلا عن ذلك بالمناسبات الصغرى : ختان ابن أمير ، وعكة ألمت بقاضى القضاة ، وفـاة أم الخليفة ، وحتى فتح عمورية . وأما أسبابها فى الحاضر فترجع الى عوامل من أهمها تداعى بنيان الشعر العربى الاصيل تحت مطارق مستوردة من خارج الذوق العربى ، وفشل صـور الشـعر المستوردة فى ملء الفراغ الذى خلفه الشعر العمودى وراءه ، ثـم فشـل الاجناس الادبية التى تعتمد فى وصولها الى الجمهور على الكلمة المطبوعة (وخاصة الرواية والمسرحية المقـروءة) والاجناس التى تعتمد على مستوى اجتماعى ودخل معقول (كالمسرح) ــ فشل كل هذه الاجناس فى أخذ مكان لائق بها فى مجتمع « لا يفك الخط فيه » أكثر من ١٥٪ .

ومع ذلك فالمجتمع العربى والمصرى بالذات لم يجلس « **واضعا يده على خـده** » فى انتظار أن يحسم له النقاد مسألة التعبير عن ذاته . فقد واكب اضمحلال الاجناس الادبية التقليدية وزيادة غربتها داخـل المجتمع العربى وبين صنوف الجمهور ــ صاحب ذلك دخول الشعب فى المرحلة المعاصرة من معارك التحرر التى بدأت مع نهاية الحرب العالمية الثانية . وكان لابد من حدوث شىء .

وكما حدث فى مراحل مشابهة من تاريخ الانسان على ظهر الارض ، ونظرا لقيام عوامل مساعدة فى ذلك الوقت ظهر جنس ادبى جديد كان له من مقومات نابعة من روح العصر ومستمدة من وسائله ما جعله أكثر تعبيرا عن حياة الشعب وأكثر قدرة على الاستجابة لمشاعره وأكثر تفلاعلا مع الواقع الذى يعيشـه ، ذلك الجنس الجديد هو **الاغنية المعاصرة** .

ونعنى **بالمعاصرة : الاغنية التى واكبت اختراع الترانزستور وازدهرت بازدهاره . فكما لم يكن من الممكن للرواية الحديثة أن تقوم وتزدهر جنسا أدبيا مستقلا فى أى مكان من العالم بدون ازدهار المطبعة وانتشار الكلمـة المقرؤة وانحسار الامية ، كذلك لم يكن للاغنية المعاصرة أن تنهض جنسـا ادبيـا ذا خصـائص متميزة بـدون الاذاعة عمـوما واختراع الترانزستور على وجه الخصوص** . (فى الواقع لم يقيم بعـد الدور التثقيفى الاجتماعى الخطير الذى لعبه هذا الاختراع الساحر) .

ولابد من البداية أن نقرر ان الاغنية المعاصرة ليست القصيدة وليست الموال وليست الزجل وليست شعرا فصيحا وليست شعرا عاميا ، ولكنها جنس شامل يضم كل هـذا وزيادة . جنس يستخدم الكلمة على اطلاقهـا

(وبقطع النظر عن تصنيفها فى قوائم اللغويين) متزاوجة مع **اللحن** ومعبرةعن **اللحظـــة** .

ما يمكن أن يغنى ، ما يمكن ان يلحن ، ما يمكن أن يقبل لفظه ، مـــا يمكن أن يعبر عن لحظة أو فترة ويتفاعل معه الناس . ولا يهم فى نهـــاية الامر منكتبه ولا لماذا كتبه ولا من أين جاء : من نـــزوة .. من تـــوبة .. من هفـــوة ... من ضراعـــة ... من صـــبوة ... من صــــلاة ... من يـــأس .... من غضـــبة .... من ثـــورة ... من رفض ... المهم أن يخضـــع لذات المقـــاييس . وليحـــذف ما استعصى على الغنـــاء أو استعصى على اللحـــن أو رفضـــه المقيـــاس .

الاغنيـــة المعـــاصرة ليســـت شـــيئا واحـــدا ، بـــل انهـــا ليست شـــيئا اســـاسيا تســـنده أشـــياء أخـــرى جانبيـــة . ولكنهـــا توليفة مختارة من عناصر ذات صـــفات معينـــة تتجمع وتتكامل من كلمـــــات وايقاع ونغمة ولحن وصـــوت وآلات موسيقية معينة وتعبر عن اللحظة . وعلى قدر ائتلاف كل هذه العناصر ونجاحها فى التعبير يكون نجـــاح الاغنية وتاثيرها .

أن الابنودى حينما كان يعيش فى الاذاعـــة اثناء عدوان ٦٧ ويدون على الورق ما كان يجيش فى صدور الملايين فى العالم العربى لـــم يكن يكتب شعرا (لا عاميا ولا فصيحا) ولكنه كان ينشد . كان ينشد واذنه الى كمال الطويل ونبضه مع خفقات عبد الحليم حافظ كانيعبر بهم ويعبر لهم ويعبر معهم عن **اللحظـــة** .

والتعبيـــر عن اللحظـــة (ابتـــداء من « السح الدح امبو » ووصولا الى « احنا جنودك يا بلدنا وحبنا ») من أخص خصائص الاغنية المعاصرة. ولهذا فنحن نستطيع أن نكتب بالاغنية تاريخا مفصلا لما جاشت به صدور الجماهير فى الثلاثين عاما الماضية ، وما امتلأت بـــه نفوسهم من عواطف واحلال وآمـــال : ما خاب منهـــا ومـــا تحقق ، رددت الاغنيـــة شـــعار الثورة الاول :

الاتحـــاد ... والنظـــام ... والعمـــل ...

ووصفت لـــون العـــلم الجـــديد :

تتهادى وتتمخطر وجمالك بيزيد .

اسود وابيض واحمر رمز لعهـــد جديد

ونادت على جموع الفلاحين لكى يتجمعوا حول الراديو ليستمعوا الى **الصوت الجديد القادم من القاهرة :**

عـــا الـــدوار عـــا الـــدوار   راديـــو بـــلادنا يجيب اخبار
يا اللى فى آجة اللى فى خص   أوم دى الساعة تمانية ونص

وخلدت اللحظات الحاسمة فى تاريخ الكفاح ضد العدوان الحربى :

يـا هـذه الدنيـا اطـلى واسمعى

جيشـ الاعـادى جـاء يبـغى مصرعى

بالحـق سـوف أهـده وبمدفعى

فـاذا فنيـت فسـوف أفنيـه معى

ووصفت روح التحفز التى كانت تعيشها الجماهير فى تـلك السنين المملوءة بالتوتر واستعداده للنضال من أجل تحقيق أهدافه :

يـا أهـلا بالمعـارك يـا بخت من يشـارك

بنـارها نسـتبارك ونرجـع منصـورين

وتحدثت عن المؤتمرات الشعبية والاجتماعات التى كانت تعقد فى كل مكان :

شـفت اجتمـاع سـياسى كلمـاته نغـم حمـاس

ولا فيشـ على اده كـراسى من كتر ما فيـه ملايين

ومجدت حركات التعمير والاصلاح من زراعى واجتماعى :

يا صحرا المهنـدس جى يسقيكى بعيـون المـى

والصخرة تتباع بريال والحجرة بريـال واشوى

ونادت على العرب واستلهمت التاريخ وتغنت بالمقدسـات وتحدثت عن الامجاد فى مصر والعالم العربى على السواء .

والاغنية العربية فى تعبيرها عن اللحظة تؤدى دورا مختلفا تمـاما ، عن الدور الذى تؤديه الاغنية فى الغرب . وقد يكون السبب فى ذلك راجعـا الى تأجج عاطفة العربى وقد يكون راجعا الى عدم كفاءة الكلمة المكتوبة فى مجتمعنا وقد يكون أشياء غير ذلك .

على أن الصفة الاساسية التى تميز الاغنيـة المعاصرة كجنس ادبى فريد من نوعه وتعطيها حيويتها الدافقة وشموليتها على التأثير هى أنهـا تقوم على ما يمكن أن نسميه هنا **تعبيرية الامـة مجتمعة ، فمقولة الفصحى والعامية تلك التى فرقت بين أبناء المجتمع العربى الواحد واقامت السدود النفسية والحضارية بينهم ـ تلك المقولة فى الاغنية غير ذات موضوع .**

هل توقف أحدنا مرة ليفكر فى نوعيـة اللغة التى كتبت بها « قـارئة الفنجان » ان كانت فصحى أو عاميـة ؟

لقـد أزاحت الاغنيـة المعـاصرة فى تجاوبهـا مع الواقـع العربى حاجـز الاميـة فجمعت حولهـا جماهير الشـعب ، فارتفعت معهم الى مستوى الحدث وخلدت بالتعبير الحقيقى عن مشاعرهم وبعيدا عن الافتعال اللغوى اللحظات الحاسمة فى تاريخ الامة فاستطاعوا فى لحظة الرفض أن يصيحوا معـا وبلسـان مشترك :

الله أكبر فوق كيد المعتدى والله للمظلوم خير مؤيد
أنا باليقين وبالسلاح سأفتدى بلدى ونور الحق يسطع فى يدى
قولوا معى قولوا معى الله أكبر الله أكبر
الله فوق المعتدى

هل هذا فصحى أم عامية ؟

سؤال غير وارد .

لقد نجحت الاغنية المعاصرة وحدها ودون غيرها من الاجناس الادبية الاخرى (حتى المسرح) فى أن تصل الى كل طبقات الشعب وأن تجمعهم حولها وعلى قدم المساواة . وهذا انجاز يكاد يشبه المعجزة فى أمة كانت نسبة الامية فيها حتى عهد قريب ٩٠٪ . ذلك انه (فيما عدا ترتيل القرآن الكريم ، وخطبة الجمعة والمدائح النبوية بالنسبة للغالبية المسلمة) لم تتح لطبقات الشعب العربى على طول تاريخها أن تجتمع كلها حول عمل قومى واحد ، بكل ما يحمله هذا الحرمان من اغتراب وفرقة فكرية .

لم تكن المشكلة أساسا مشكلة الفصحى والعامية كما يصورونها (والاستمتاع العام بترتيل القرآن خير شاهد على ذلك) ، ولكنها كانت دائما ولا تزال مشكلة **الامية** ، ومعضلة النفاذ من خلال الكلمة المكتوبة . ومن المفارقات أننا كثيرا ما ننسى هذه الحقيقة : فنرى عبد الله النديم فى الماضى يفرد فى جريدته قسما خاصا يكتبه بالعامية « من أجل الاميين » ! بل نسمع واحدا من مقدمى برامج محو الامية فى التليفزيون يطلب من مستمعى برنامجه أن « يكتبوا » له عن مشاكلهم وآرائهم !

ان « ولد الهدى » و « الاطلال » و « رباعيات الخيام » و « يا سماء الشرق » و «جبل التوبات » وغيرها ، وغيرها لم تنشر الفصحى بين طبقات الشعب كما يحلو للبعض أن يقول . ذلك أن الجماهير العريضة قد تجاوبت معها لحظة سماعها دون انتظار لكى تتعلم شيئا من أحد . وما قامت به هذه الاغانى وشيلاتها بصورة اساسية هو أنها رفضت دعوىأمية اللسان لدى من كان نصيبهم فى الدنيا أمية القلم . لقد تجاوزت الكلمة المطبوعة فوصلت مباشرة الى ضمير الامة .

واذا كانت الاغنية المعاصرة قد تجاوزت مقولة الفصحى والعامية فان من غير المفيد ، بل من الخطأ المنهجى ، أن تقسم من حيث لغتها — كما حدث بالنسبة للشعر — الى فصيح وعامى فليس هناك تفريق على أساس اللغة لا فى الموضوعات ولا فى المطرب ولا فى المستمع ولا فى

اللحن ولا حتى فى المؤلف . فعبد الوهاب يغنى لشوقى فى النيل من العامى :

النيل نجاشى حليوه أسمر
عجب للونه دهب ومرمر
أرغولة فى أيده يسبح لسيده
حياة بلدنا يارب زيده

وأم كلثوم تغنى فى النيل ولشوقى أيضا ولكن من الفصيح هذه المرة :

من اى عهد فى القرى تتدفق وبأى كف فى المدائن تغدق

ومحمد عبد الوهاب يغنى أيضا فى النيل لمحمود حسن اسماعيل من الفصيح :

مسافر زاده الخيال والسحر والعطر والظلال
ظمآن والكاس فى يديه والحب والفن والجمال

وكلها أغان يطلبها ويستمتع بها المصريون على قدم المساواة .

بل ان تجاوز الاغنية لمقولة الفصحى والعامية وتجاهلها لما بينهما من فروق قد وصل الى حد استخدامها لهذين اللونين فى الاغنية الواحدة جنبا الى جنب :

ذهب الليل طلع الفجر والعصفور صو صو صو صو
شاف الأطة آل لها بسبس آلت له نو نو نو نو

واستخدام الاغنية المعاصرة لاشكال التعبير العربى من فصيح وعامى على قدم المساواة قد أدى الى ظهور صفات لغوية جديرة بالتسجيل والفحص :

فمثلا من الابواب النحوية الصعبة التى اختصت بها الكتب الازهرية باب طالما تفاداه الاساتذة واستغلق فهمه على الطلاب هو ما يسمى باب « التنازع فى العمل » . وتمثل له الكتب بـ « يحسنان ويسىء ابناك » . ومن القرآن « آتونى أفرغ عليه قطرا » . وقد استهدفت خطط الاصلاح النحوى التى وضعتها لجان المجمع ووزارة التربية هذا الباب بالحذف . ولا حاجة الي القول بأنه لا يدرس لتلاميذنا بحجة انه « معاظلات نحوية لا تمثل اللغة المستعملة » . ومع ذلك فاننا نرى الاغنية المعاصرة تستخدم نموذجا رائعا من هذا التركيب الذى يفترض انه نادر وخاص بالفصحى القديمة . تستخدمه الاغنية وباللغة العامية فى مطلع اغنية من أقوى الاغانى التى ظهرت فى العصر الحديث :

النا حاتبنى وادى احنا بنينا السد العالى
يا استعمار وبايدينا بنينا السد العالى

وللاغنيه المعاصره باعتبارها جنسا ادبيا مستقلا — فوق ما سبق — خصائص أخـرى تميزها عن غيرها من الاجناس الادبية :

من هـذه الخصائص اسـتخدامها **للخطابيـة** تلك الصفة التعبيرية التى يستخدمها كاتب المسرحية بحذر شديد والتى يتجنبها الاديب فى الاجناس الاخـرى بصورة عامة . ذلك أن اتصال الاغنية المباشر بجموع الشـعب (وبدون تدخل من كلمة مطبوعة أو اخراج مسرحى) وتناولها كل قضـاياه بدون حدود يتيح لهـا من المواقف ما تصبح فيه الخطابية أحيـانا أداة فنيـة مؤثـرة .

وفى أغنية « السـد » بعد أن يتم الكوبليـه الاول تتوقف الموسيقى تماما ويكف عبد الحليم « ع » عن الغناء وينادى على الجمهور « ج » (متمثلا فى شخص الكورس) ويتحدث معهم بعبارات حماسية ذات ايقـاع خطابى ملتهـب :

ع — اخـوانى !
ج — هيـه !
ع — تسـمحوا لـى بكلمـة ؟
ج — هيـه !
ع — الحكاية مش حكاية السـد .
حكاية الكفاح اللى ورا السـد .
حكايتنـا احنـا .
حكاية شعب للزحف المقدس آم وسار
شعب زاحف خطوته تولع شرار
شعب زاحف وانكتب له الانتصار .

ع — تسمعوا الحكاية ؟
ج — بس الهـام البداية .

وعند هذه النقطة تستأنف الموسيقى ويعود عبد الحليم للغناء مـرة اخـرى .

ودور الكورس فى الاغنية المعاصرة من العناصر ذات المغزى العميق : ذلك أن الاغنية تقوم على التلاحم مع السامع ، بـل والنطق بلسـانه فهى تدعى أن المشاعر التى تسرى فيها هى محصلة جماعية ولذلك فالمغنى يشارك مستمعيه (وهم مثله وشعروا بشعوره) ويطلب منهم أن يرددوا أغنيتـه (وأغنيتهم) ويتغنوا بها . ولذلك فشيوع الاغنية وانتشارها واعادة طلبها والدندنة بها فى الشارع وفى المطبخ وفى الحمام وعلى السلالم ومن النوافذ وفى الامسيات وفى العصـارى دليل تجاوبها مع روح الجمهور ، والكورس يمثل الجمهور بصفة غير مباشرة ، ويمثل تجاوبه مع المغنى : الجمهور الذى سمع ووعى وتجاوب وردد وانتظم فى روح الاغنية وعاشها .

ولا يتم أى من ذلك ، (أو بعبارة أصح نلاحظ أن النماذج الناجحة من الاغانى لا يتم فيها أى من ذلك) بصورة عشوائية . بل نرى هناك خطة من نوع ما لكيفية استخدام الكورس تحاول أن تتفـق مع طبيعة الموضـوع

أساسا ومع مدى اتساق كل ذلك مع العناصر الاخرى . وعلى قدر الوعى بهذه الدواعى والعناصر يكون نجاح استخدام عنصر الكورس .

مقدار استخدام الكورس فى الاغنية يتم — كما نلاحظ — بمقادير متفاوتة طبقا لدرجة تمثيل المشاركة الجماهيرية فى الاغنية وما تحمله هذه المشاركة من معانى **الشعور الجمعى** (من عاطفى أو حماسى أو دينى ... الخ) :

فقد تكون المشاركة كلية فيما يسمى **باغنية المجموعة** وهى التى تنطق فيها الجماهير بلسان واحد وتعبر عن شعور صادر بطريقة تلقائية عفوية ودون قيادة أو ترديد لكلمات أحد . واغنية « الله أكبر » ومناسبتها وموضوعها خير مثال على هذا النوع .

وقد يحدث أن يريد أحد المغنيين أن يغنى أغنية من هذه الاغانى التى من حقها أن يغنيها الجمهور مجتمعا . وفى تلك الحالة يلجأ الملحن (بفضل أجهزة التسجيل الحديثة وما فيها من حيل فنية) — يلجأ الى مضاعفة صوت المغنى بحيث تسمعه الاذن وكأنه مجموعة كاملة . وأجمل مثال على هذا النوع رائعة عبد الحليم حافظ من كلمات أحمد شفيق كامل وتلحين كمال الطويل :

خللى السلاح صاحى صاحى صاحى
لو نامت الدنيا صحيت مع سلاحى
سلاحى فى اديا نهار وليل صاحى
ينادى يا ثوار ! عدونا غدار !
خللى السلاح صاحى .

والصورة الغالبة لمشاركة الكورس تقتصر على ترديد المطلع فقط . وأغراض هذه الطريقة متنوعة تبدأ من مجرد عمل « سنادة » لصوت ضعيف أو اعطاء المطرب فرصة التقاط أنفاسه وتصل الى تقوية الفكرة الرئيسية للاغنية مع كل اضافة يضيفها المغنى مع كوبليه جديد .

ومن أحلى استخدامات الكورس تأثيرا ما يشبه الحوار الجماهيرى مع المطرب حول الفكرة لتنمية الشعور الجمعى بها :

ع — فاكرين لما الشعب اتغرب جوه فى بلده ؟
ك — آه فاكرين !
ع — والمحتل الغاصب ينعم فيها لوحده ؟
ك — موش ناسيين !

ولا يلزم ان يكون الموضوع فى هذا النوع وطنيا ، فاستخدامه فى أغنية « جميل وأسمر » لمحمد قنديل (م) لا يقل جمالا :

م — جميل واسمر
ك — جميل واسمر
م — شغل البى ...
ك — بكام نظرة

م — تــأول ســكر ...
ك — أأول أحــلى ...
م — من الســكر ....
ك — متــين مــرة .

وكلما كان استخدام الكورس مبنيا على فكرة تتصل بموضوع الاغنية ويخدم أهدافها كلما كان أشد تأثيرا . وأحسن ما وقــع تحت ملاحظتى من هذا النوع أغنية القدس (زهرة المدائن) لفــيروز . فهذه الاغنية لا تسرى فيها عاطفة واحدة كما هو المعتادفى الاغانى . ولكنها تزدحم بالعواطف المتباينة التى عصفت بالشعب العربى عند ســقوط القــدس فى أيــدى المعتــدى الاسرائيلى : الصــدمة ... اليــأس ... الغضب ... الضراعة ... القهــر ... الذكــرى ... الابتهــال ... الحــزن ... الاستمرار فى الكفــاح ... ودور الكورس فى هذه الاغنية مدروس ومخطط لــه بطريقة تظهر هذه العواطف . فالكورس لا يــردد مطلع الاغنيــة ، ولا يكرر ذات العبارة فى مواقع مختلفة ، ولكنه يتدخل مع كل نقلة من عاطفة الى عاطفة بعبارة صارخة بما تحس به الجماهير العربية :

....

وتمســح الحــزن عن المســاجد

....

وســقط العــدل على المداخــل

....

الغضب الساطع آت وأنا كلى ايمان

....

وســــيهزم وجــه القـــوة

....

بأيدينــا للقـــدس ســـلام
ســـــــــلام آت آت آت

تتضافر عناصر الاغنية جميعا من كلمات وصوت ولحن وآلة موسيقية وكورس وحتى ملابس ورقصات مصاحبة (فى حالة الاغنية المصورة) لخلق جــو عــام يســود الاغنية ويبعث فيها نوعــا معينا من العواطف .... وعلى قــدر نجــاح عناصر الاغنيــة فى مســايرة هــذه الــروح العامة وتعزيزها يكون تأثيرها على السامع والامساك بعواطفه وبالتــالى نجــاح الاغنية . وقــد يــؤدى اختلال عنصر واحــد — ولو كان جانبيا — الى تدمير انسجام الاغنية ، وفك شعور السامع من أسرها :

أغنية محمد عبد الوهاب (مين زيك عندى يا خضرة) التى غناها قبل الثورة على لســان جنــدى مصرى يــودع حبيبتــه — هــذه الاغنيــة فقــدت تأثــيرها لــدى الســامعين وتعــرضت لهجــوم مريــر لعــدم انســجام الاداء الصــوتى (شــديد الرقــة — كمــا قيل) مع ما يفترض فى الجنــدى من الخشــونة على الرغــم من شــاعرية الاغنية وانسانية التنــاول فيهــا .

أغنية « توب الفرح » العذبة من كلمات مرسى جميل عزيز وغناء أحلام فقدت الكثير من سحرها لدى البعض بل ودخلت الى حيز الفكاهة لمجرد ادخال عنصر الرجال فى الكورس الذى كان عليه أن يردد :

فاضل يومين يا توب   والبس لك الطرحة

حركات الجسم واليدين بالذات من أدق الامور وأكثرها أهمية فى الاغينة المصورة . وقد قال مرة أحد مديرى الفرق الغنائية (لعله كان مدير فرقة البيتلز البريطانية الشهيرة) أن ما يفعله المغنى بيديه قد يضعف من انسجام الجمهور مع الاغنية . ويكفى أن نقارن بين « مسكة المنديل الشهيرة » لام كلثوم اثناء غنائها لقصيدة ولد الهدى (وغيرها من الاغانى فى حفلاتها العامة بالطبع) وبين الحركات التى كان يقوم بها بيديه الاستاذ محمود ياسين أثناء القائه لهذه القصيدة بالذات فى احتفال وزارة الثقافة بالعيد الخمسين لشوقي — يكفى أن نجرى هذه المقارنة لنرى قيمة هذا العنصر الذى قد يعد قليل الاهمية . وانا أعترف أن اندياح ذراعى الاستاذ محمود ياسين فى الهواء أثناء قراءته لمطلع القصيدة وما تحمله هذه الحركة من معنى لا ينسجم مع جو القصيدة قد أفسد على وعلى الكثيرين الاستمتاع بقراءته الجيدة لهذا النص الجيد . ويبدو أن أم كلثوم بما كان لها من حس غنائى وجماهيرى مرهف كانت على وعى كامل بهذه الناحية . ولعل « مسكة المنديل » كانت — الى جانب المعانى الاخرى التى تحملها — سدا لباب قد تأتى منه المشاكل .

أما الرقصات والمناظر التصويرية المصاحبة للاغانى فى التليفزيون فأقل ما يقال فى شأنها ان ما يقدم منها غير مدروس ولا يخدم الاغنية ، والكثير منها — وخاصة الرقصات — يشتت انتباه السامع ، بل ويضايقه فى كثير من الاحيان .

والاغنية الناجحة قوة عاصفة . وفى المجتمعات غير القارئة بالذات يكون للتغنى (لا للاستدلال المنطقى أو العقلى) أثر هائل فى توجيه الفكر والسلوك . وعند قيام ثورة ١٩٥٢ كان من مطالبها الاساسية بعث طبقات الشعب التى طال بها الرقاد (وخاصة فى الريف) من نومها ، ثم تجميعها معا فى وحدة عاطفية وفكرية منسقة ومتصلة بمركز التوجيه فى القاهرة . كان من الضرورى لبقاء الثورة وتأمين ظهرها أن يصل صوتها للجماهير وخاصة الـ ٩٠٪ ممن وقفت الامية حائلا بينهم وبين قراءة المناشير أو استيعاب البيانات أو التجاوب مع الكلمة المجردة .

وهكذا قام تعاون وثيق بين الثورة والاغنية منذ الوهلة الاولى . وعلى قدر ما خدمت الاغنية الثورة ومكنت لها فقد خدمت الثورة الاغنية ومكنت لسلطانها فى النفوس . وليس لدينا على قدر علمى دراسة عن مكانة الاغنية فى المجتمع المصرى ، ذلك أنه لم يجر — بكل اسف — أى مسح اجتماعى حتى الآن لتقييم دور الاغنية كعامل من عوامل التوجيه الشعبى أو لمعرفة مدى تعلق الناس بها . ومع ذلك فاننا نستطيع أن نكون فكرة عن مدى سلطانها على الجمهور اذا ما تذكرنا الازمة التى أحاطت بأغنية نجاة من كلمات نزار قبانى ولحن محمد عبد الوهاب :

أيظن أني لعبة بيديه　　أنا لا أفكر فى الرجوع اليه
اليوم عاد كأن شيئا لم يكن　　وبراءة الاطفال فى عينيه
ليقول لى انى رفيقة دربه　　وبأنى الحب الوحيد لديه

لقد حدث بعد اذاعة الاغنية مرات عديدة ، أن فوجىء الناس بالاذاعة المصرية تكف فجأة وبدون مقدمات عن اذاعتها . وقيل يومها ان نزار قبانى قد اغضب الحكومة المصرية لسبب ما . ثم حدث ما لم يكن يتوقعه أحد على الاطلاق : تنبهت أجهزة الدولة المختصة الى وقوع نوع من الازمة لا عهد للبلاد به . « أزمة فنية » سرت فى طول البلاد وعرضها . وتبين « للمسئولين » أن اختفاء الاغنية قد أحدث وراءه « فراغا » نتج عنه قيام « أزمة افتقاد » ولكن لسلعة من نوع جديد هذه المرة . « سلعة لم تدرج فى قائمة السلع الاساسية ولا يتضمنها المخزون السلعى الاستراتيجى . « أزمة سمعية » — ان شئت — أقلقت الجمهور وأخذت من الابعاد ما تأخذه أزمات اختفاء المواد التموينية من شاى وسكر وأرز .

ويبدو أن الامر بلغ من الخطورة حدا جعل المسئولين فى وزارة الاعلام — كما قيل يومها — يفكرون فى « دواء بديل » . جاء الجواب فى أغنية من ذات الملحن (عبد الوهاب) ولذات المطربة « نجاة » ومن ذات الجو بل وفى صورة قصيدة تحاول أن تحاكى فى رصانتها قصيدة نزار وتستخدم اللغة الفصحى أيضا (هل هذا من قبيل المصادفة !) وان كانت من كلمات كامل الشناوى :

لا تكذبى انى رأيتكما معا　　ودعى البكاء فقد كرهت الادمعا

ما أهون الدمع الجسور اذا جرى　　من عين كاذبة فأنكر وادعى

انى رأيتكما انى سمعتكما　　عيناك فى عينيه فى شفتيه

فى كفيه فى قدميه

كانت هذه فى رأيى اروع ساعات الاغنية المعاصرة ، بل اروع ساعة فى تاريخ الآداب فى مصر على الاطلاق .

لقد صودرت فى الماضى والحاضر أعمال أدبية عديدة ، وأثار ذلك ردود فعل بين المثقفين . ولكن لم يحدث أبدا أن شعرت سلطات المصادرة — ولو فى حالة واحدة — بأنها قد خلقت فراغا نفسيا أو فكريا عليها أن تسده بصورة من الصور الا فى حالة الاغنية المعاصرة ... ربيبة الثورة وصنيعتها ! لقد خرج فرنكشتاين على طاعة صانعه !

لقد تطورت الاغنية المعاصرة وشقت طريقها وأصبح لها مقوماتها الخاصة بها كجنس أدبى مستقل . وكانت المواصفات التى صيغ بها بديل أغنية نزار نوعا من الادراك التلقائى لهذه المقومات . **هذه المقومات التى اكتسبتها بالمحاولة والخطأ وبعيدا عن ملاحظة نقاد الادب وخارج اهتمامهم.**

لقــد كان هنــاك اتفاق صامت على ان الاغنية لا ترقى الى مستوى اهتمام النقاد ، ولعــل هــذا كان خيرا . فقد كان من الممكن أن يخضعوها منــذ البــداية لملاحظــات صناعية مستوردة من مثل ما وجهوا به الشعر فى العصر الحاضر . ومن يدرى فربما كانوا قد نزعوا عنها ما أصبحت تتميز بــه من محلية وقــدرة على التعبير المباشر عن روح الشعب وخصــائصه الذاتيــة .

ومع ذلك فان كان فى اهمال النقــاد للاغنية فى الماضى بعض الخــير فانــه ليس كذلك الآن . فقــد أصبح من الضرورى أن نكتشف من خــلال الدراسة الجادة للنماذج الناجحة والفاشلة على السواء المقومات الاساسية لهــذا الجنس الادبى الجديد ، وأن نضع بين يدى المهتمين بالاغنية لغــــة مشتركة يستطيعون أن يستخدموها عند الحديث عنهــا ، تماما كمــا يحدث بالنسبة للاجناس الادبية الاخرى .

لقــد قــرأت تحقيقا فى جريدة المصــور نشر فى أوائل هذا العــام ، للاستاذ بــدوى شاهين عن ما يسمى « بالاسفاف والهبوط » فى الاغنيــة المصرية ، واشترك فيــه كثير من نجــوم الغنــاء والتلحين والتــأليف فى مصر . وقــد شعرت بعد قراءة التحقيق أنهم لا يجدون من المعايير النقــدية الواضحة ما يجــده نظراؤهم من المشتغلين بالاجناس الادبية الاخــرى .

هل يمكن أن تستمر أقســام الادب وعــلم النفس وعــلم الاجتماع فى كليــات الآداب والاعــلام بالجــامعات المصرية فى اغفال واحــدة من أخطر أدوات توجيه الرأى التى شــهدتها مصر والعــالم العربى فى العصر الحــديث ؟

لقــد كبرت الاغنيــة وشقت عصــا الطــاعة ورفضت ما فرضــته أجهــزة الرقابــة الرسمية عليهــا ــ وعلى غيرها ــ من قيود ، فتجاوزت لجان الرقابة والاستماع فى الاذاعة والتليفزيون ولجــأت الى الاستديوهات وشركات الكاسيت الخاصة ، ولاذت بكباريهات شــارع الهــرم والنوادى الليلية وأصبحت الآن الانتاج القولى الوحيد الذى يجــد لــه طريقــا الى الجمهور دون رقابة من أحــد . وهذه علامــة قــوة ــ فى رأيى ــ لا علامة ضعف وانحدار كمــا قرر كبــار المشتغلين بهــذا الفــن فى تحقيق المصور المشــار اليــه .

ان مصر بالذات مدينة للاغنية المعاصرة بالكثير . فقــد أتاحت الاغنية لهــذه الامــة التى فرقتهــا الاميــة طبقــات وطوائف فكريــة ــ أتاحت لهــا أن تغنى معــا فى أحــلك اللحظــات .

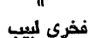
ان الامــة التى تغنى معــا تبقى معــا ما بقى الغنــاء .

القاهرة ــ دكتور السعيد محمد بدوى

* الحلقة القادمة : دور الكلمة فى الاغنية المعاصرة .

قصــــة :

الثعـــــلب !



السيارة تمخر بحر الرمال . تجتاز أمواج الكثبان . تجر خلفها ذيــلا من غبار أصفر . أجلس داخلها مكدودا ، استند الى شاكوشى الجيولوجى ، أحاول منع نفسى من ارتجاج لا مهرب منه ، فالصحراء بلا استواء . من بعيد يبدو ذلك البريق اللامع المتماوج ، سرابا يتــلوه سراب فسراب . خيــام المعسكر بقع بيضاء ، سقطت فى ذاك البحر الرملى اللا نهائى .

الشمس توسطت . تربعت فى موضوع الواثق المتمكن ، ترشقنا بسهام من أشعتها النارية . الخيمة مصــيدة ، تشــوينا فى صمت وتأنى . إختزنت ما شاءت وما استطاعت من حرارة ، منذ أشرقت « الغزالة من مكمنها » .
انزع ملابسى ، اتعرى ، أغتسل فى تــراب استقر فى نعومة لزجــة فــوق الجسد . العرق ينثال ، يتبخر ، أحس الضــيق حتى الاختنــاق . الذباب الصحراوى نطعى الصفات ، أزيحه فيرتد يلتصق بالجلد من جديد .

الطعام ساخن دون موقد ، محشو بالرمال رغما عنا . آكل قسرا دون رغبة . أحس الامتلاء دون شبع ، استلقى على سرير دون أن أنام . استحم فى عرقى دون ارادة .

الغروب ونسمات خجلى تتهاوى . أقرأ خطاب زوجتى للمرة الخامسة ، « زوجى العزيز ... حاولت أن أوفق بين ما اتفقنا عليه وما لدينا .. » . لا جدوى . نحن نبيع أيام حياتنا بأبخس الاثمان . كل هذا الجهد ، والجزرة المعلقة أمام الحمار مازالت تسبقه .

يبدو موقع العمل متواصلا بصورة فظة . امتزجت طبقات من رمال وطفلات وجبس وحصى واختلطت . بدت الطبيعة ، كأنما ناءت بما حملت ، فألقت بأثقالها فى هذا المكان ، دون ضابط أو رابط .

قررنا أن نخرج مع الفجر . نكسب فى اليوم بعضا من طراوته ، مع الشروق وصلنا قرب الموقع . فجأة ، انطلق أمام السيارة ثعلب رمادى اللون . كان سمينا فخيما . خيل الى أنه أضخم ما رأيت من الثعالب . قلت للسائق ، أسرع ، لاحقه ، لابد أن ننناله . أطلق السائق نفير السيارة مدويا . داس الوقود بقدمه ، فاندفعت السيارة . اسرع الثعلب . المسافة بيننا وبينه لا تزيد عن عشرة أمتار . امسكت السيارة من داخلها ، كأنى أدفعها . السائق يزيد السرعة ، والثعلب أيضا . حمى المطاردة تستولى علينا جميعا . يجب أن نمسكه . اقتربنا من تل رملى ، استدار الثعلب فجأة . لف ليتخذ الاتجاه المضاد . هدأ السائق من سرعته . بدأ يستعد للاستداره أيضا . الثعلب يلهث ، يقف ليلتقط انفاسه . شطح بى الخيال . تجسد حيا أمامى . فرو رائع لزوجتى . هدية تسعدها . ثعلب بأكمله . كل هذا الجمال سوف يصبح ملكا لها . لن يفلت . يجب الا يفلت . عادت المطاردة . انطلق الثعلب مرة أخرى . زاد السائق سرعته ، اربعون ، ستون ، والثعلب أيضا . ضاقت المسافة ثم عادت كما كانت . ثمانون . اقتربت السيارة حتى كادت تلامسه . بدا كأنما هو مربوط اليها ، يجرها . أطلق السائق النفير كالطلقات . حاول الثعلب الاسراع . اوشكت المباراة على ختامها . ليس مهما أن ندهسه . لن يصيب ذلك فراءه بالضرر . أكاد اسمع شهقاته اللاهثة . لحظات النهاية تتداعى . أحس سعادة جارفة . أمل ما سوف يتحقق .

فجأة ، اختفى الثعلب فى باطن الارض . تلاشى تاركا سحابة غبار . كيف حدث ذلك ؟ أكاد لا أصدق ما أراه . اوقف السائق السيارة عاد الى الخلف . كان المكان حيث بدأ سباق الموت ذاك . بضع شجيرات ، وفتحات تنخر بطن الارض . هنا منزله ، جحره ومأواه . أسرعت والعمال بالمعاول نحيط به . قلت ، سدوا كل المنافذ ، ماعدا واحدا . تذكرت كل ما تعلمناه أيام الصبا نشعل نارا أمام المداخل الا مهربا ، نكمن أمامه فى انتظاره . معول واحد وينتهى الامر ، لن يفلت هكذا . كدت ألمس شعره الناعم اللامع . أكوام الحطب اعدت ، والنار اشعلت . دفعنا الدخان من الفتحات . لن يلبث أن يخرج ، لن ينجو بجلده . الموت يتسرب الى أسفل . الموت يكمن متربصا من أعلى . الوقت يمر . حماسنا يبرد ، والشمس تشتعل . العمال ينظرون نحوى ، وقد خابت خطتى . قلت لابد من خروجه . قال احدهم ، اوموته . هذا الدخان يقتل جملا . جرجرنا هزيمتنا الى السيارة .

فجر اليوم التالى ، اتجهنا كالمعتاد الى موقع العمل . آمل الا يكون الثعلب قد اختنق . سنكون اليوم أحوط من الامس . ساضع الرجال حـول مأواه . لن يخدعنا ثانية . لن يختفى فى بطن الارض مرة اخرى سوف تكون المعـركة متكافئـة .

عندما اقتربنا من مكمنه ، قال السائق ، انى اراه هنـاك ، راقدا فى نفس المكان ، قلت ، أقف هنا ، ولينزل بعض الرجال . أحيطوا بجحره على مهل ودون جلبة قال أحدهم واثقا ، لا تخش شيئا . لن يشمنا أو يسـمعنا ، فالريـح فى اتجاهنـا .

تلصصت السيارة . دنونا ، اندفعنا نحوه فى قوة ، والنفير يدوى . أطـلق سيقانه دون أن ينظر تجاهنا عـادت المطـاردة وازداد الامـل . المفاجأة أذهلته فافقدته اتزانه . حدث نفس مـا حدث بالامس ! استدار ، الا انه رأى الرجال رابضين حول داره ، فى انتظاره . عاد مرة اخرى ينطلق الى الامام . أحسست فيه بالشماتة .لن يمكر بنا وقد حاصرناه . انـدفع نحو التل الرملى . ! اندفعنا وراءه فى عزم واصرار .

بدت السيارة وكأن هناك من يمسكها من الخلف . العجلات تدور فى عنف وهى واقفة ، الاتربة حولنا ، كأننا فى دوامة . وقعنا فى مصيدة الرمال . غاصت السيارة حتى النخاع . كل شىء توقف . غادرنا اماكننا وقد تبخرت منـا الآمال . رأيته هناك أعلى التل ، واقفا يلمع فى ضوء الشمس . كان ينظر الينا دون عجلة . بدأت والعمال فى اخراج السيارة . عندما انتهينا ، وقد غمرنا احساس بالاخفاق ، نظرت الى قمة التل . لم يكن الفـراء هناك ، فقط لمعـان رمال تتموج كالماء .

فخـرى لبيب

---

* **فخـرى لبيب**

جيولوجى ومترجم وقصاص ، نشر اعماله الاولى فى جريدة المسـاء ، استلهم قصصه من تجربة طويلة فى مسح جيولوجى لمناطق شاسعة من مصر . عضو اللجنة المركزية لحزب التجمـع الوطنى التقـدمى الوحدوى .

بعض الحقائق عن مصر وحضارة المتوسط

د. ليلى عنان

انعقد مؤخرا بمدينة « هامبورج » بالمانيا ، وأثناء شهر أبريل بالتحديد ، ندوة لحوار الحضارتين ، العربية والاوربية . تدخل هذه الندوة الثقافية ، فى نطاق محاولات ايجاد رؤية صحيحة لكل من شاطئى البحر المتوسط للآخر ، الشمالى منه والجنوبى ، حتى يستطيع كل منهما فهم الآخر ، وتبادل الحوار الصادق والمثمر لكل من الطرفين .

تأتى هذه المحاولة ، وما تتضمنه من اعتراف لكل من شقى البحر المتوسط بالآخر ، باختلافاته وخصوصياته ، بل وبرفضه سيطرة أحدهما على الآخر ، سواء كان ذلك فى الماضى بصورة عسكرية ، أو فى الحاضر ، بصورة ثقافية أو اقتصادية ، تأتى هذه المحاولة ، بينما نجد بعض مثقفينا يتحدثون عن « حضارةالبحر المتوسط » ، ولا يرون لمصر انتماء آخر أو اطارا آخر ، خارج حدود هذه **« الحضارة »** . وتجد هذه الدعوة تشجيعا كبيرا من مثقفين غربيين ، يحضرون الينا للمحاضرة فى الموضوع ، وكأن الهدف هو اقناعنا بفكرة لا تجد ، حتى فى بلادهم ، من الاسس ما يعضدها . وينبغى أن نفهم طبعا ما يميز هذه « الحضارة » عن غيرها من حضارات ، مثل الحضارة الأوربية ، أو الصينية ، أو الامريكية . ونكون على بينة بكل ما تستند اليه من مقومات ثقافية وتاريخية ، هى ، فى الحقيقة ، الواقع البدائى ، والاولى ، الذى يفضح الكاذب والمدعى . وما دامت الفكرة تربطنا بالغرب ، وما دام من يحاضر عنها — مثل المؤلف الانجليزى لورانس داريل — من الغرب ، فلنلجأ للمنهج الغربى لدراسة فكرة « حضارة البحر الأبيض المتوسط » ولن نلجأ — ليطمئن محبو العلم والثقافة الغربية — الا الى معلومات مستقاه من كتب — غربية — ولنذكر ، لنزيدهم اطمئنانا ، قصة من أشهر قصص بداية عصر التنوير فى فرنسا ، ومن أكثرها دلالة وعمقا .

قصة « الضرس الذهب » « لفونتنيل » Fontenelle (١٦٥٧ — ١٧٥٧) .

وكانت فكرة الاسترشاد بالواقع لتفنيد أكاذيب الاساطير قد بدأت تظهر بين مفكرى نهاية القرن السابع عشر . **كانت هذه الفكرة جزءا من التيار الجديد للفكر الغربى ، الذى بنى على أساسها نهضته الحديثة وكل ما شاهده العالم من ازدهار فى العلوم بعد ذلك ، ساعدته على السيطرة على كل القارات .**

والقصة تحكى انتشار خبر طفل بذغ له ضرس من الذهب . فتنافس العلماء فى شرح الظاهرة ، وتعددت المؤلفات فى هذا الشأن ، وهاجت وماجت الاوساط العلمية عندما رد فلان من كبار الفلاسفة على علان من كبار العلماء ، وقرعت الحجج وتبارزت الاقلام ، وقد سال من الحبر واستهلك من الورق ، للهجوم أو الدفاع عن هذه الظاهرة ، ما يكون مكتبة بكاملها . واذ بطبيب مغمور يذهب الى الطفل ويفتح فمه ، ويكتشف أن للطفل ضرسا طبيعيا غلفه أهله بقشرة رقيقة من الذهب ... وانتهى الموضوع ..

.. ويدأ موضوعنا ، نحن ، موضوع **«حضارة البحر الابيض المتوسط»** التى يقول البعض أننا ننتمى اليها . والحق يقال أننا شاهدنا آثارا للحضارة الفرعونية ، وعرفنا الحضارة اليونانية ، وسمعنا بازدهار الحضارة الرومانية ، وباختفاء الحضارة القرطجية ، وبظهور حضارة عربية أندلسية .. أما حضارة « البحر المتوسط » ، فماذا تعنى بالضبط ، وعلى أى حقائق أو وقائع أو حتى آثار يستند المدافعون عنها لاثبات وجودها ، ولنبدأ مثل الطبيب المغمور فى قصة **« الضرس الذهب »** ، ولنبدأ بكلمة « حضارة » نفسها . ولنتعرف على الاقل على المقومات الاساسية للكلمة . ومعناها بالعربية : « الاقامة فى الحضر » ، أى فى المدينة أو القرى أو الريف . وتعنى أيضا : « مظاهر الرقى العلمى والفنى والادبى والاجتماعى » (**المعجم الوسيط**) . والكلمة الفرنسية Civilisation مشتقة ، هى أيضا ، من الكلمة اللاتينية « مدينة » ، واخذت معناها فى القرن الثامن عشر مع « فولتير » ، الذى حاول دراسة وتأريخ قصة « حضارة » البشر . والكلمة يدخل فيها معنى « التقدم » و « مجموع الطبائع المشتركة للمجتمعات البشرية الاكثر تطويرا » . كذلك « مجموع الظواهر الاجتماعية ذات الطابع الدينى ، والاخلاقى والتقنى ، التى يشترك فيها أعضاء مجتمع كبير ، أو مجموعة من المجتمعات » .

ومن البديهى أن الكلمة أكبر من أن تحصر فى تعريف بذاته ، ولكل مفكر أن يضع فيها ، وهو يستعملها ، ما يراه ملائما لفكره ، وما يعنيه بكلمة « تقدم » أو « تطوير » ولسنا بصدد تعريف جديد للكلمة ، ولكننا نحاول جاهدين ، فقط ، حصر ما يقصده بعض المثقفين ، عندما يضعون سكان واحة سيوه مثلا ، وسكان جبال أسبانيا ، فى اطار حضارى واحد خاص بالبحر الابيض المتوسط .

وان كان هذا المفهوم لا ينطبق على عصرنا الحاضر ، بصورة فجة تكاد تجعل الفكرة مجرد وهم ، فقد تكون حقيقة تاريخية كان لها يوم مجد

فى الماضى . وقد بدأ تاريخ مصر منذ أكثر من خمسين قرنا ، فهل كان بينها عصر اشتركت فيه مجتمعات البلاد التى تطل على البحر الابيض المتوسط — **ومن بينها مصر** — فى ظواهرها الاجتماعية ، سواء كانت هذه الظواهر « ذات طابع دينى أو أخلاقى أو علمى أو تقنى » ؟

نلاحظ طبعا أن القاموس الفرنسى الذى أخذنا منه تعريف كلمة « حضارة » (وهو قاموس Grand Ropert الشهير جدا) ، لم يذكر كلمة « سياسى » وسط مظاهر مقومات الحضارة الواحدة . ولكن كلمة « اشتراك فى المظاهر » ، تعنى على الاقل ، نوعا من « الوحدة » فى التصرف ، سواء كان ذلك على المستوى المادى واليومى ، أو على المستوى الثقافى والعلمى .

ولنبدأ مرة أخرى ، من البداية ، ونتسائل ، كيف يكون لحوض بحر به أكثر من عشر بلاد مختلفة ، حضارة واحدة ، وساكن المدينة يختلف عن ساكن الريف فما بالك ساكن الصحراء وساكن الجبال ، أو ساكن الوادى وساكن الشاطىء ، والمعروف أن للبيئة الجغرافية دورها فى تكوين « حضارة » ذاتية . الاختلاف كبير بين كل منطقة والاخرى ، فأى تشابه بين بلدان الشمال الجبلية وبلدان الجنوب الصحراوية ، ناهيك عن سكان شرق البحر الذين تجد عندهم كلا من الجبال والصحارى !

أيا كان ، فالتاريخ فى صفحات الكتب ، نبحث فيه عن لحظة ، ارتبطت فيها هذه الاماكن المختلفة بعضها ببعض ، ولو بصورة زائفة — فالنظرة السريعة لا تشير فى أول الامر ، الا الى حروب طاحنة ، ينزل فيها أهل الشمال غازين على أهل الجنوب كثيرا ، ويطلع فيها أهل الجنوب على أهل الشمال قليلا . وفجأة ، تتجمد الرؤية وقد توقف شريط الاحداث المتلاحقة ، عند لحظة بعينها ، كانت كل المناطق ، حول البحر الابيض المتوسط ، تسجد فيها لاله واحد ، يحرس صورته جند مدججون بالسلاح . والصورة ، صورة امبراطور روما التى هزمت واحتلت كل شواطىء البحر المتوسط ، شماله وجنوبه ، شرقه وغربه ، ولمدة تقارب السبعة قرون .

هناك اذا لحظة اجتمعت فيها كل هذه البلاد حول اله واحد ، وكانت مصر من بينها . فهل شاركت مصر باقى البلدان فى « حضارة واحدة » ، عندما كان البحر المتوسط وحده سياسية يجمعها نفس الحكم العسكرى والادارى .. ان كان الحكم العسكرى والادارى ، كافيا لخلق « حضارة » واحدة ؟

سنفترض أن حضارة روما كانت حضارة هذه البلاد أثناء استعمارها ... فما كان الحال بالنسبة لمصر ؟ فلنحاول معرفة حقيقة العلاقة ، بين مصر ومستعمريها ، الرومان ، وعلاقتها بحضارتهم ، أثناء احتلالهم لها . كيف بدأت ، وكيف انتهت .

ولكن ، هل كانت روما هى البلد الوحيد على شاطىء البحر ، الذى أرسل الى مصر قائداً يعبد على أنه اله ؟ فلنعد الى الوراء ، وما أسهل قراءة ما سجله الاولون ، والبحث فيه عما يؤكد — أو يفند — ادعاءات السياسيين أو المنتفعين .. أو الحالمين .

يقول تاريخ العالم أن البحر الابيض يتوسط بلادا كثيرة من قديم الزمان، كانت بعضها ، كمصر ، دولا قائمة بذاتها ، وكان أغلبها — كالجزر اليونانية — دويلات تقوم حول — مدينة مثل أثينا — وقد غير الزمن فى الكثير من هذه البلدان التى لا تعرف البحر المتوسط الا كحدود شمالية لها ، أو كحدود جنوبية . وعاش سكان شواطىء البحر قرونا طويلة لا يعرفون الا السفن الصغيرة ، التى تجعل الانتقال من جزيرة يونانية الى الاخرى ، ملحمة يتغنى بها الشعراء ، وأشهر هذه الملاحم طبعا ، **اسطورة « جازون » و** « أوديسية » عوليس .. بينما روت لنا جدران المعابد الفرعونية جبروت الملاحة المصرية فى تنقلاتها من شواطىء مصر الى شواطىء فنيقيا . وقد حكت الاساطير الدينية من قبل ، كيف ذهبت ايزيس الى هناك تبحث عن جثة زوجها ، وكأنها ذهبت الى نهاية عالم لا يقدر على الذهاب اليه والعودة منه ، الا الهة عاشقة وفيه . كانت اذا كل من هذه البلاد ، لها فى عزلتها ، طابعها الخاص الذى تنفرد به بعيدا عن البلاد الاخرى ... ولاذكر ، فى هذا العالم ، للجانب الغربى للبحر .

ولو خرجنا من عالم الاساطير ، وعدنا الى تاريخ الواقع المؤكد ، وبدأنا فى دراسة ما مر من اخطار على هذه الواحة الافريقية المسماه — **من بعد الفتح العربى** — بمصر ، رأينا الحروب والاتصالات المستمرة والمثمرة ، على مر السنين ، بالجيران الافارقة — من ليبيين ونوبيين — وبالجيران الآسيويين — من حيثيين واشوريين — وما أطول الحدود المشتركة مع هاتين القارتين ... وما أصغر الحدود الشمالية اذا ما قورنت بها !

ولكن نجم الحضارة الفرعونية بدأ فى الافول منذ الاسرة الواحدة والعشرين — أى فى القرن العاشر قبل الميلاد — وقد نرى فى اعادة دفن واخفاء مومياءات فراعنة الماضى اعترافا من الكهنة ، بضعف الدولة فى حماية أثمن ما لديها من كنوز الماضى ، وآثار خلقها الفنى والحضارى . وقد دأب بالفعل ، فراعنة ما بعد هذا العصر ، على الاستيلاء على ما خلفه الماضى من كنوز ، لتوظيفه من جديد ، بدلا من خلق الجديد، ونحت التماثيل. وقد يكون تزويج ابنه فرعون لملك غير مصرى ، لأول مرة فى تاريخ الفراعنة ، من غلامات ما وصلت اليه الدولة من تفكك فى الحفاظ على تراثها ، والاعتراف بأفول نجمها . وكان بالفعل أظهر دليل على ضعفها ما تم من غزو آشورى على البلاد ، بعد ذلك مباشرة .

وتبدأ اذاك أول علاقات مع اليونانيين النازحين من الشمال سواء كانوا قراصنة يغيرون على الشواطىء ، أو مهاجرين يبحثون عن الرزق بعد أن ضاقت بلادهم بأعدادهم المتزايدة . وكان فرعون يكون منهم فرقا مرتزقة يضمها الى فرق المرتزقة الليبيين فى جيشه ، للدفاع عن حدود مصر الصحراوية ، وحدود الدلتا بالذات . يحدث هذا فى القرن السابع قبل الميلاد .. اى بثلاثة قرون قبل وصول الاسكندر الاكبر الى مصر . وكانت تجارة القمح والهجرة البشرية من أهم عناصر التعامل ، بين المملكة الفرعونية والجزر اليونانية ، على اختلاف سكانها وحكامها . وقد لعب الجند اليونانيون دورا مرموقا فيما دار من حروب بعد ذلك ، بل وفى الحروب الاهلية بالذات .

كان رد الفعل التقليدى الطبيعى للمصريين ، ازاء هذا الغزو البشرى الاجنبى ، استياءا يترجم بتمسك المصريين بكل ما ورثوه من حضارة الماضى — فيحاولون احياء آثار الماضى المجيد للتاريخ الفرعونى القديم ، والعودة الى ما كانت عليه الدولة القديمة « من تقاليد ، ترجع الى القرن العشرين قبل الميلاد ، أى العودة الى ما كانت عليه الحياة من ثلاث عشر قرنا قبلهم ! وهكذا ، تحول الاله **« ست »** الى اله للاراضى القريبة على وادى النيل ، وحرمت عبادته ، بينما أخذ الأهالى فى بناء المعابد على نفقتهم الخاصة . كان كل هذا تأكيدا لانتمائهم الى هذه الأرض بالذات ، ورفضا لما يمكن أن يستجد على يدى المهاجرين اليونانيين . كان على الفراعنة مراعاة هذا الشعور الجديد ، وهم فى نفس الوقت فى حاجة ملحة الى مرتزقة يحضرون اليهم من بلاد الغربة .. واليونان بالذات .

كان بعد ذلك الغزو ، ثم الحكم الفارسى ، ومحاولة أمير ليبى الثورة عليه بمساعدة قوات يونانية ، عرف وادى النيل بعدها نصف قرن من الاستقلال والرخاء والامان ، قبل أن يسقط مرة أخرى فريسة الغزو الفارسى المدمر . كانت ضراوة الهجوم متوحشة ، حتى يحل اليأس بالاهالى ، ولا يفكر مصرى واحد فى الثورة على الحكم الاجنبى بعد ذلك .

ولكن هزيمة الفرس أمام قوات الاسكندر الاكبر ، جعلت منه المتصرف المطلق فى كل الممتلكات الفارسية ، وكانت مصر جزءا منها .

ولكن الاسكندر دخل مصر على أنه ابن الاله « آمون » ، فاعتبره المصريون ، بتتويجه فرعونا عليهم ، مخلص مصر من استعمار فارسى مخرب ، دام عشر سنوات بلا هوادة . وهكذا دخلت مصر دائرة العالم اليونانى ، بتتويج ملك مقدونى فرعونا عليها ، بعد أن عاش فيها اليونانيون لمدة ثلاثة قرون ، كان لهم فها مركزا كبيرا ، هو مدينة **« نوكراتيس »** ، ودون أن ينظر اليهم المصريون الا نظرتهم الى أجنبى ينزل ضيفا بأراضيهم . بأراضيهم .

وبدأت علاقة مصر بالحضارة الاغريقية ، علاقة زائفة ، اذ انشأت مدينة جديدة أصبحت مركزا للوجود اليونانى فى مصر ، ينافس «نوكراتيس» ، ولم تلتحم هذه الحضارة بالمصريين ، لأن فرعونها الجديد جعل من مدينة « الاسكندرية » ، عاصمة لواد بعيد ، به كل عواصمه السابقة ، بمعابدها العتيقة وتاريخها الوطنى القديم .

ورث « بطليموس » من الاسكندر ، صفته كفرعون ، وبالتالى ، ورث أيضا الالوهية المرتبطة بالجالس على عرش مصر . أى أنه قام بدور الحاكم المصرى كما كان اسلافه يقومون به ، وباحترام كل التقاليد المرتبطة بهذا المنصب ، حتى لقد كانت كل ادارته وكل رجاله من اليونانيين . نرى أن الازدواجية بدأت على يد الاسكندر نفسه ، الذى توج فرعونا على حسب التقاليد المحلية ، واعترف به ابنا للاله آمون .. ولكنه انشأ مدينة خاصة به ، ولم يغير شيئا طبعا من سلوكه المقدونى . وهذا ما فعله البطالسة ، ولو أنهم دأبوا على الزواج من أخواتهم حسب التقاليد الفرعونية القديمة ، وكان بطليموس الثانى أول من أعاد هذا التقليد . ولكنه أول من

أحضر أيضا العديد من الفلاسفة والعلماء والكتاب اليونانيين ، فى نفس الوقت ، لمدينة الاسكندرية ، فبدأت الشهرة العلمية اليونانية للمدينة فى عصره ، وقد أصبحت مكتبتها من أهم عناصر اجتذاب المثقفين .. اليونانيين، ومن أهم الدلائل على أن حياة الوادى وسكانه ، بل ومثقفيه ، كانت تعيش بعيدا عن هذه « المكتبة » ، أن كل ما بنى فى هذا العصر — وحتى موت الملكة كليوباترا السابقة آخر البطالسة وآخر فراعنة مصر — لم يقدم الجديد فى فن المعمار أو النحت ، وانما كان فنا مصريا أمينا — ونكاد نقول محنطا — لما سبق وأنشأه الفن الفرعونى من قبل . وخير مثال على قولنا هذا ، معبد « ادفو » الذى بنى فى القرن الثالث قبل الميلاد ، وهو لا يزال فى حالة ممتازة ، لا نرى فيه اشارة واحدة أو خطأ واحدا ، يدل على تأثير جديد أو غريب بالنسبة لما سبقه من معابد ، ونفس الملاحظة تنطبق على معبد « دندرة » ، الذى طورته كليوباترا بعد ذلك بثلاثة قرون من الحكم البطلسى ، وثلاثة قرون من الاشعاع « الهللينى » لمدرسة الاسكندر الفلسفية والعلمية . لا تنطق حجر من أحجاره ولا نقش من نقوشه بفن جديد أو غريب علی الفن الفرعونى القديم .

وكان العالم « الهللينى » — وهو ما آل بعد موت الاسكندر من ميراث تقاسمه قواده — يحتل الجزء الشرقى من البحر المتوسط ، وتدور بين حكامه المعارك لمحاولة كل منهم الاستيلاء على جزء من أرض الآخرين . وكان الجيش المصرى فى معظمه مكونا من اليونانيين والمقدونيين ، وقد درب المصريون على نفس فنون الحرب ، وارتدوا الزى المقدونى الجديد عليهم . ويبدو أن هذا الزى أقصى ما وصل اليه المصريون ، من وادى النيل ، فى المشاركة فى ادارة الدفة « اليونانية » للادارة البطلسية . وقد كان شعب الاسكندرية هو الذى يثور على البلاط ويغير من حكام الساعة حسب أهوائه أو الظروف الطارئة أو المستجدة . وقد حدث الكثير من هذه الحروب الاهلية المحصورة فى المدينة لفرض ملكة على أخيها ، أو لتنحية ملك لصالح ابنه أو أخيه . ولكن جمهور المصريين كان يثور أيضا بين فترة وأخرى على الحال العام ، فيرى الفرعون البطلسى نفسه مجبرا على الاحترام العلنى لطقوس الدين الفرعونى ، وكأنه يعترف للمصريين بحقهم فى الوجود، من خلال احترام دينهم المحلى،احترام حضارتهم الخاصة بهم ، الموازية لما تعيش عليه مدينة الاسكندرية اليونانية .

كانت مدينة روما قد بدأت فى ذلك الوقت فى التحول الى قوة ضارية ، خاصة بعد أن استولت عسكريا على كل اراضى شبه الجزيرة اليونانية ، واصبح كل ملوك الشرق — شرق البحر المتوسط — يأتمرون بأمرها ، أملا فى حمايتها لهم . وسرعان ما أصبح البطالسة من اشد الحكام فى المنطقة مراعاة « للصداقة » الرومانية الباطشة . خاصة أن الصراع على السلطة، فى داخل الاسرة نفسها ، أصبح هو الشغل الشاغل ، وقد يكون أهم علامات حكم البطالسة ، بعد بزوغ نجم روما العسكرى . ويلاحظ أن التاريخ لهذه المرحلة عرف كله من خلال كتابات يونانية لا تمجد الا من تعصب لليونانيين ، ولا تحترم من البطالسة من يحاول التقرب من العنصر المصرى حتى ان كان أمينا على الثقافة « الهللينية » ، فى عاصمته الاسكندرية . ولكن سلطان روما

كان فى الازدياد ، ولعبت كليوباترا لعبتها المشهورة على يوليوس قيصر للحفاظ على عرش مصر وحدها . وانتهت القصة بما هو معروف ، وكاد عرش روما ينتقل الى الاسكندرية لولا الهزيمة العسكرية التى انتصرت فيها روما على جيوش واسطول ماركوس — انطونيوس .

واصبحت مصر ، لاول وآخر مرة فى تاريخها ، جزءا من عالم مغلق هو عالم الامبراطورية الرومانية ، الذى سيطر على كل شوطىء البحر الابيض المتوسط .

حتى أن الرومان اطلقوا على هذا البحر اسم : «بحرنا Marenostrum ولم تبق ذرة رمل تصل اليها مياهه ، خارجة على نفوذهم العسكرى .

وقد استمرت امبراطورية روما سبعة قرون ، وقد عرفت ، مثلها مثل كل الامبراطوريات ، السقوط والاندثار ، حتى أن ذكراها بقيت حلما يراود الغرب ، وقد جسده « موسولينى » فى لحظة ، اعتبرها الآخرون صورة من « جنون الفاشية » . ولم يمنعهم هذا طبعا من محاولة تحقيق هذا الحلم لحسابهم الخاص !

ولكن ، اين الاسكندرية ، ومصر ، من الحضارة الهللينية والرومانية ؟

رأينا علاقة المصريين باليونانيين على مر القرون ، علاقة صداقة ، ما دام المد البشرى من المهاجرين اليونانيين لم يقابله اى رد فعل عدائى من المصريين .

ورأينا اليونانيين يعيشون بالاسكندرية فى عالم يكاد يكون مغلقا عليهم ، ولم نر على الرغم من اشتهار وازدهار الفلسفة والعلوم بالاسكندرية ، أسما مصريا واحدا ينبغ فيها ، ولا المصريين يكتبون ، أو يتحدثون ، باليونانية . وكان الفرعون البطلسى يقوم بواجبه كملك مصرى ، يلعب الدور المطلوب منه فى اطار تقاليد احترمها الشعب من قديم الزمان ، ولم يحاول أن يخلط اليونانية بالمصرية ، أو يتدخل بأى عنصر غرب فى أى من مقومات الحضارة الفرعونية ، وان استعان أساسا بموظفين يونانيين ، علاوة على الموظفين المصريين . ولذا ، حق على المصريين اعتباره فرعونا مصريا ، وقد رأوه يحترم كل تقاليدهم ، بل ويقدس كل آلهتهم . وان كان بالجيش غالبية من اليونانيين والمقدونيين بالذات ، فالأمر ليس جديدا على تاريخ الفراعنة ، الذين استخدموهم مرتزقة من قبل .

وازدهرت الاسكندرية كبوتقة يحج اليها علماء وفلاسفة العصر ، وكانت آثينا اذاك هى منار الادب فى عالم البحر المتوسط الشرقى . وعندما آستولت روما على اليونان ، تبنت ثقافتها حتى قيل أن الغازى كان رومانيا ، ولكن المنتصر كان اغريقيا . فاستمر الحال بالاسكندرية — منافسة اثينا — على ما كان عليه قبل سقوط مصر بموت ملكتها كليوباترا .

أخذت روما من اليونان ، اساطيرها ودينها ، بل وفنانيها ومهندسيها . وطور الفن الرومانى الجديد كل ما أخذه من اليونان،

حتى أصبحت الثقافة الغربية الحديثة لا تفصل ، فى جذورها ، بين ما تسميه « بالانسانيات الاغريقية — الرومانية » ، وعرفت الاسكندرية فى هذا العصر ، شأنها فى ذلك شأن بلاد العالم « اللهينى » . الوجود العسكرى الادارى الرومانى . واستعادت المكتبة الشهيرة مكانتها بعد أن أحرقها فى المرة الاولى ، يوليوس قيصر ، عندما كان محاصرا فى المدينة . ولم يتغير الحال كثيرا بالنسبة للمصرى ، الذى عاش هذا العصر ، كما عاش عهد البطالسة ، وكأنه ، بثقافته ، ودينه ، وتقاليده ولغته ، على خط مواز تماما للخط الادارى . وكل من الطرفين له لغته بجميع معانى الكلمة . وكان لكل منهما محاكمه ، وقضاته ، وقوانينه ! وأعتقد أن فى استطاعتنا استعمال كلمة « حضارته » فى هذا المجال ! فحتى اذا ما استعار اليونانيون من المصريين عبادة بعض آلهتهم ، مثل عبادة « ايزيس » أو العجل « ابيس » ، رأيناهم قد حولوا هذه العبادات الى ديانة خاصة بهم ، لها أثرها وامتداداتها ، حتى الآن فى الثقافة الغربية ، وريثة الحضارة اللهينية . ولا نجد لأى من الالهة المصرية الاخرى ، التى لم يتبنها اليونان أو الرومان ، أثرا فى أى بلد آخر خارج مصر ! فكان لكل من البطالسة وبطانتهم اليونانية من جهة ، والمصريين من جهة أخرى ، عالمه الخاص .

واستمر الحال هكذا ... حتى الفتح العربى !

عرفت مصر سبعة قرون من الاحتلال الرومانى بالفعل — وكانت بالفعل جزءا من الامبراطورية الرومانية ، التى وحدت جميع الشعوب المطلة على البحر المتوسط . ودارس كل بلد من هذه البلاد ، لا يستطيع أن يتجاهل الدور الذى لعبه الاستيطان الرومانى فيها ، خاصة اذا كانت تعيش فى الادغال قبل وصول الحضارة اللاتينية اليها ، مثل قبائل السلت والجرمان والغال وغيرها من سكان شبه الجزيرة الايبيرية . ولكن الحال فى مصر كان مخالفا تماما .

فالتغير الوحيد الذى طرأ على مصر بوجود الجند الرومان كان اداريا بحتا ، مما له دلالته بالنسبة لقضيتنا . وله أسباب تشرح هذا التصرف الفريد من جهة روما الغازية المستعمرة .

استمر الحال مع الاستعمار الرومانى ، الذى آراد الا ينقطع القمح الذى كان يغرق أسواق روما ، آتيا من وادى النيل . فحافظ المستعمر على نفس النظام السابق ليضمن نفس النتيجة ، لتستمر مصر فى دورها ، كأهم مصدر للقمح — وما دام النظام السابق — الذى عرفته مصر لعدة قرون — يوفر هذا الانتاج ، فعلى الامبراطور الرومانى أن يتولى شخصيا شأن هذه « العزبة » ، التى اصبحت من الممتلكات الخاصة لامبراطور روما ! وهكذا خرجت مصر من نظام المستعمرات الرومانية وادارتها المنتشرة على ضفاف البحر الابيض المتوسط ! مما يشرح قلة الآثار الرومانية فى مصر ، على الرغم من استعمار دام قرون سبعة .

آثار قليلة انحصرت فى كل من الاسكندرية والفيوم ، علاوة على بعض الاضافات فى المعابد ، حيث كان النمط الفرعونى هو المتبع ... والمحترم . ولم يخلق الوجود الرومانى فى مصر اى فن — أو حضارة ! — جديدة أو خاصة به . والآثار التى تركها هذا الاستعمار لا تقارن طبعا بكل ما خلفته الجيوش الرومانية فى كل دول أوربا منذ غزو يوليوس قيصر لها . وقد انشأ الجيش مراكزه الاساسية التى تحولت الى عواصم بعد ذلك ، ولعل من أشهرها مدينة فينا بالنمسا — وهى « فندبونا » الرومان — وباريس بفرنسا — وهى « لوتيسيا » الرومان — ولندن — بانجلترا — وهى لنديندوم الرومان — ... وغيرها ! وقد ترك الاستعمار الرومانى فى كل هذه البلاد ، طرقه وقوانينه ورجاله ولغته بل اسمه ، حتى أن بلدا مثل فرنسا ، التى كانت تعرف ببلاد « الغال » ، عاشت بعد غزوها ما يسمى بالعصر الغالى الرومانى ، قبل أن تغمرها جحافل « الفرنك » الجرمانية ، فتتحول الى مقاطعات تتحد على مر الايام لتصبح « مملكة فرنسا » ... وما هذا الامثل لما حدث لغالبية دول اوربا التى تتحدث كلها باللاتينية مع الرومان ، ثم بمشتقات هذه اللغة حسب تطور ما فى كل منطقة جغرافية !

ولم يكن للاستعمار الرومانى اى تأثير من هذا النوع على مصر ، التى ظلت على ما هى عليه منذ مئات بل آلاف السنين . زاد عليها فقط أن « المواطن الرومانى » أصبح بينها فئة جديدة ، لا يبدو أنها أثرت بصورة ما على سيرا مورها . وأحسن دلالة على ذلك أن اللغة اللاتينية نفسها لم تحل محل اليونانية فى المعاملات الادارية المصرية الا فى القرن الرابع بعد الميلاد .. اى بعد الغزو والاستعمار بأربعة قرون ! ولا يبدو انها تركت حتى أثرا يذكر فى اللغة القبطية نفسها .

كذلك كان الحال بالاسكندرية . لقد استمرت فى عهد الرومان بصفتها السابقة ، « مدينة يونانية » ، لها مجلس شيوخ خاص بها ، كما كان نهج المدن الكبرى فى الامبراطورية الرومانية وكانت — لانها أهم مركز ثقافى فى المنطقة — من أهم المراكز أيضا لاستقبال مبشرى الدين المسيحى الجديد فى عهده الاول . وقد نزل بها ، وبشر فيها ، القديس مرقس ، أحد كتاب الاناجيل الاربعة وعندما سمح الامبراطور قسطنطين بالدين المسيحى ، أصبحت الأسكندرية أيضا ، بصفة مركزها الثقافى ، أهم مركز لبلورة الدين الجديد — وقد ازدهرت فيها المناقشات والفرق والطوائف والبدع . كانت الارض التى عرفت مثلا تداخل الفلسفة اليونانية مع فكر الدين المسيحى بفضل تعاليم الفليسوف الرومانى « افلوطين » (حوالى سنة ٢٠٥ — ٢٧٠ م) ، وكانت مثلا وطن « أريوس » (٢٥٦ — ٣٣٦) الذى رفض الوهيه السيد المسيح ، وابتدع مذهبا لا يرى فيه الا بشرا من الأنبياء — كذلك اصبحت الاسكندرية ، بصفتها العاصمة واهم مدينة ثقافية ، المكان الذى يعتبر أساقفته اهم أساقفة البلد .

فكان الدور الريادى الذى لعبه القديس « أثناسيوس » (٢٩٥ — ٣٧٣) ، أسقف الاسكندرية ، قبل أن تنفصل الكنيسة القبطية — الوطنية — عن كنيسة الشرق البيزنطية — وقد اختلفت كل منهما فى تفسير وتحديد طبيعة المسيح ، فما كان من المصريين الا اعلان انفصالهم عن كنيسة المستعمر ، الذى أخذ يعاملهم بنفس القسوة التى كان يعامل بها الرومان ، من قبل ، مسيحى العصر الأول للمسيحية ! واصبح للبحر المتوسط ثلاث كنائس مسيحية ، بثلاث مذاهب مختلفة ، لكل منها عاصمته و « البابا » الخاص به .

وكان الفكر الوثنى ، الذى عرف ازدهاره فى الاسكندرية « الهلينية » قد بدأ يحتضر تحت ضربات المسيحية المنتصرة ، وقد اعتبر رجسم « هباشيا » (٣٧٠ — ٤١٥) ، أستاذة الفلسفة والرياضيات اليونانية ، بجامعة الإسكندرية ، تحت حجارة المسيحيين ، رمزا لنهاية عصر وبداية عصر جديد . وقد بدأ بالفعل أساتذة الفكر والعلماء يهربون من الاسكندرية خوفا على حياتهم ، حتى احرقت المكتبة الوثنية مرة ، سنة ٣٩١ م ... ومع نهاية القرن الخامس ، كان المصريون يدينون كلهم بالدين المسيحى ، خاصة بعد أن هرب آخر كهنة دين الفراعنة من معتقلهم الأخير فى جزيرة فيلة بجنوب الوادى .

ولم يعد للاسكندرية ذكر خاص حتى دخول العرب مصر ، وتحصين ما تبقى من الجند الرومان البيزنطيين بها (٦٤٢ — ٦٤٦ م)، فاصبح تاريخها بعد ذلك جزءا من تاريخ « مصر » العربية ولم تعد عاصمة البلاد بعد ذلك . أصبحت الثغر المشهور الذى نعرفه ، والذى يحتكر غالبية التجارة الخارجية ، فى منافسة محلية مع ثغرى رشيد ودمياط . وهذا التاريخ معروف كجزء من تاريخ مصر ، والدور الذى لعبته التجارة الخارجية ، ومشاكلها ونتائجها على الاقتصاد بل والتاريخ المصرى كله .

.. حتى أصبحت المركز الرئيسى لتسويق القطن إلى أوربا فى العصر الحديث . وسمحت قوانين مصر الخديوية ، لجاليات أجنبية ، اغلبها يونانية وايطالية وانجليزية ، سمحت لهم بالحياة المنعمة فى بلد غريب عليهم وهم غرباء عليه ، ولكن لهم فيه مطلق الحرية والسيادة ، بما فى ذلك من اتباع قوانين خاصة بهم ومحاكم يهربون فيها من السيادة المصرية . واختارت غالبية هذه الجاليات مدينة الاسكندرية مركزا لها ، لأهميتها التجارية . والحقيقة أن تعداد الأجانب بها لم يتجاوز نسبة العشرة فى المائة من مجموع سكان الثغر . ولكن الحقيقة الأخرى ، هى أن امكانيات هذه الجاليات ، المالية والثقافية والتجارية ، سمحت لهم بخلق عالم خاص بهم ، لا علاقة له بمصر ولا حتى بالمصريين المقيمين فى الاسكندرية نفسها ! وكان لهذا المجتمع طبعا نشاطه الثقافى الغربى البحت ، حيث لا تسمع اسما مصريا ولا كلمة عربية ، حتى ولو كان بعض المصريين يجدون أبوابه مفتوحة لهم . وشروط القبول فى هذا العالم تتلخص فى كلمة واحدة ، هى « التغريب التام » ، على الأقل اثناء وجود المصرى فيه . كان هذا العالم يرفض مصر — دينا ولغة

وثقافة ... أى « حضارة » ! — من جهة ، ومن جهة أخرى ، لا يعـرف لنفسه وطنا آخراً غير هذا الثغر الذى سمح له بتكوين ثروات طائلة ، كان من الصعب الوصول الى أمثالها فى الغرب . وقد يفهم القـارىء العـربى بعض مقـومات هذا العـالم الخاص بكل مجتمع متغرب ، يخلق لنفسه جنة مصطنعة ، فى المستعمرات المطحـونة ، يفهـم ذلك المنـاخ لو قرأ التهويمات الفنية للكاتب الانجليزى « لورانس داريل » ، التى ألفهـا تحت عنوان « رباعية الاسكندرية » . وكان لهـذا المجتمع كتابه وشـعراؤه ، وقد أصبح أشهرهم اليونانى « قسطنتين فافى » الذى توفى سـنة ١٩٣٠ . ويعجب القارىء العربى — ويعجب أكثر المواطن المصرى — لمـا يستنتجه الغرب من مثل هذا النشاط ، الذى لا يتوجه بحديثه الا الى الغرب ، ولا ينتمى الى أرض الاسكندرية بشىء .

فبعض الغربيين يرون أن الاسكندرية تنتمى الى الغرب — ! — لأن نشاط الجاليات الأجنبية بها ، والخاص بهم — هذه الجاليات التى لم تزد نسبتها فى يوم على العشرة فى المـائة من سكان الثغر — كفيل بتحويلهـا الى مدينة منفصلة عن أرضها ووطنها ، وجهها يطل الى الشمال ولا علاقة لهـا بما يدور فى ظهرها من أحـداث ! وكان مدينة « مرسيليا » فى جنوب فرنسا ، مثلا ، التى انشاها فى القرن السادس قبل الميـلاد ، بحـارة يونانيون من آسيا الصغرى ، وتعيش فيها الآن جالية جزائرية مهمـة ، لا علاقة لهـا بفرنسا ، ولا تنتمى الا لشمال أفريقيا !

ولا يذكر فى هذه الحال طبعا التـاريخ العـربى الوطنى لمدينة الاسكندرية ، منذ الحملة الفرنسية ، وحتى منذ الحروب الصليبية ، حتى يومنا هذا — ولكن ، يذكر دائما أنهـا كانت — فى يوم — يونانية الأصل ، يونانية الفلسفة ! ونفس المنطق هو الذى جعل « موسولينى » يحـاول الرجوع الى أمجاد روما العسكرية القـديمة ، حول البحر الأبيض المتوسط ، والمستوطنين اليهود الى أرض فلسطين ، التى كانت يوما ، منذ الفى سنة — أى عشرين قرنا ! — ولبضـعة قرون ، مملكة يهودية !

لو أننا اتبعنا هذا المنطق ، لأصبحت كل من مصر وانجلترا وليدة نفس الرحم ، وقد استعمرت روما انجلترا لمدة ثلاثة قرون ... لمـاذا اذن رفض فكرة مصر العربية ، وكانت مصر جزءا من الأمة العربية سياسة وحضارة ، لمـدة تسـعة قرون ؟ أو مصر العثمانية ، وقد كانت مصر جـزءا من الامبراطورية العثمانية لمـدة أربعة قرون ، وتركت قطعا من الآثار أكثر مما ترك اليونان والرومان مجتمعين ؟

الغريب طبعا أن الذين يتحدثون بهـذا المنطق ، لم يجدوا ما يختارونه من بين هذه « الانتماءات » ، الا اقدمها فى الزمن ، وأقلهـا تأثيرا من حيث الآثار والنتائج.فلو قارنا ما تركه اليونانيون والرومان بما تركته «الحضارة» العربية ، أو الحـكام العثمانيون ، لعجبنا لقلتها . والحق يقال أن جلباب الفلاح المصرى منقـول من جلباب رعاة الغنم اليونانيين بعد أن تخلص من حزامه ، وأن « الطنبور » أدخله العـالم اليونانى الى الريف المصرى ... هل معنى هذا أننا يونانيو الحضارة ؟ لقـد ترك لنـا تدمير الهكسوس معرفة عجلة الحرب ، وتربية الجياد ، والفرس ، ومع تخريبهم لمصر فى

غزواتهم المتلاحقة ، أدخلوا الدجاج الى وادى النيل ... أيعنى هذا أننا أصبحنا من أتباع « حضارة » الهكسوس أو الفرس ؟

لم يفلح اليونانيون ، بعد معاشرة دامت أكثر من عشرة قرون ، وعلى الرغم من وجود ثقاف ممتاز فيما كان يسمى « بالعالم المتحضر » ، أن يعيروا المصريين الاها واحدا ، أو قانونا واحدا . أو حتى لغة على المستوى العامى ، تسمح لنا ، حتى فى العصر القبطى ، بقراءة ما كان يكتب عنا باليونانية ، حتى تم طردهم على يد المسيحية المنتصرة المنبعثة من الشرق .

لقد خلق الاستعمار الرومانى معظم دول أوربا ، التى شكلها بتخطيط مدنها وبارساء قوانينها وبزرع الفكر اليونانى المطور بها ، وباهدائها لغة لاتينية تستعمل فى كل البلاد — ولكنه لم يترك فى مصر الا بعض المقابر والمسارح ، بالاسكندرية والفيوم.وقد لفظه المصريون كجسم غريب عليهم، كان لابد أن يندثر عاجلا أو آجلا ، وذلك حتى قبل الفتح العربى ، عندما رفض المصرى المسيحى أن يمتثل لمسيحية الحكم الرومانى البيزنطى ، وأصر على أن تكون له كنيسته المستقلة ، مادام لا يستطيع أن يكون له حكمه المستقل . وقضى على مركز الدراسات اليونانى الوثنى بالاسكندرية ، وفصل المدينة عن روما بصورة نهائية ، فعاقبه الرومان على ذلك بسرقة جثمان القديس مرقص المدفونة بمصر .

وبعد ، هل تنير هذه الحقائق التاريخية ، ما لفكرة « حضارة البحر الأبيض المتوسط » من ضعف على المستوى الواقعى ؟

كان هناك يوما استعمار رومانى ، وضع كل بلدان شواطىء هذا البحر تحت ادارة عسكرية واحدة ، وذلك لمدة سبعة قرون ، لم تتحدث فيها هذه البلدان لغة واحدة ، ولم تعبد الها واحدا ، ولم تشترك فى تقليد واحد غير الاعتراف بهزيمتها أمام جند روما . وقد فرض على على هذه المنطقة ما سمى « بالسلام الرومانى Pax Romana » ، ومعناه ، حتى الآن ، يستخدم فى التعبير عن استسلام المهزوم . ويقال مثلا أن اسرائيل تريد فرض « الباكس ابرانيكا » ، أى السلام العبرى ، على العرب ، وأن انجلترا قد فرضت « الباكس بريتانيكا » ، أى السلام البريطانى ، على مستعمراتها من قبل .

نعم . شاركت مصر بمدينة الاسكندرية فى يوم ما من تاريخها الذى يمتد الى أكثر من خمسين قرنا (وما خفى أعظم) ببعض المثقفين اليونانيين المقيمين على أرضها ، فى خلق « الفكر الهلينى » المستقل عن أرض اليونان ، المرتبط بها من حيث أفراده . وقد انتشر هذا الفكر فى الأراضى التى كانت تتحدث اليونانية فى شرق البحر الأبيض المتوسط ، وكان غربه لا يزال ينوء تحت نظام قبلى وحشى ، لا يعرف من الحضارة الا ما يحميه من هجمات الحيوانات البرية ، والبقاء على قيد الحياة . مثل ما كان عليه الحال قديما فى ايطاليا وفرنسا وأسبانيا . وقد جمعت الادارة العسكرية للامبراطورية الرومانية بين هذا العالم الغربى المتخلف وبين شعوب مصر والشام واليونان ، بما عرف عنها من حضارات قديمة.وكان لهذه الحضارات من الفنون والرفاهية ما علم جند الجيش الرومانى طبائع لم يكن يعرفها ولا يتخيلها فى معسكراته الخشنة . وكان من أشهر ضحايا هذه الرفاهية المتحضرة ، القائد الرومانى الشهير « ماركوس — انطونيوس » .

ولكن ، هناك من كبار المثقفين من ينادى ، على الرغم من كل ذلك ، بأن مصر جزء من « حضارة البحر الأبيض المتوسط » ... ومن يكون كاتب هذه السطور لرفض دعواهم ؟ . ويذكرنا هذا بقصة « أندرسن » (١٨٠٥ — ١٨٧٥) الشهيرة ، « ملابس الامبراطور » ، التى تصور هذه الفكرة ، عندما راى شعب الصين امبراطورة يسير عاريا فى موكب مهيب ، ولا أحد يجرؤ على الاعتراف بما تراه عينيه ، وهو عرى الامبراطور الوقور. فقد اشيع أن الامبراطور سيلبس زيا مسحورا ، غاية فى الوجاهة والفخامة، لا يراه الا من كان جديرا برؤية هذه التحفة ، ومقدرا قيمتها الفنية . ومن يجرؤ بعد ذلك على الاعتراف بجهله حتى ان كان لا يرى شيئا ؟! . ولم يفضح الأمر الا طفل لم يكن يعرف « عقدة المثقف » لجهله المطبق ، فصرخ : « الامبراطور عار ! » . واضطر الجمهور — وحتى الامبراطور نفسه — الى الاعتراف بأن ما من شخص يرى فى الواقع هذا الزى الرائع ... وأن من ادعى أنه صنع هذا الزى للامبراطور انما هى استولى على كل المجوهرات الحقيقية التى أخذها بحجة نسج زى سحرى لن يراه الا الفنان المرهف الحس ! .

والعقد كثيرة ، خاصة وسط المثقفين ، ومع الأسف أن اكثر العقد شيوعا هى عقدتنا ، نحن الشرقيين بالذات ، أمام علم وثقافة الغرب . فاذا ما تحدث أحد الغربيون بصورة أو بأخرى عن أمر يهمنا ، ويكون الافتراء — أو الجهل بحقيقة الأمور — فادحا ، واعترض بعضنا ، تكون الاجابة مثل رد بحار على زميل له ، قرر طبيب السفينة أنه ميت ولابد من القائه فى البحر : « كيف تقول انك حى ترزق يا جاهل ؟ أتدعى العلم اكثر من سيادة الطبيب ؟ » . وهو موقف نجده مع الأسف عند كثير من مثقفينا ، خاصة اذا ما كانت القضية تخص أمرا مشتركا بين الشرق والغرب . وهكذا قرأنا مثلا دفاعا عن الحملة الفرنسية ضد مصر ، بقلم مصريين ، نراهم اكثر ملكية فى هذا الصدد من الغازى الفرنسى نفسه . وعرفنا من مثقفينا من يلقى بمصر كلها فى أحضان الغرب المستعمر الصهيونى باسم الاسكندرية وعلاقتنا بوهم اسمه « حضارة البحر الأبيض المتوسط » . فكيف بالله تكون هناك « حضارة واحدة » والتاريخ يقول لنا انها فى حقيقة الأمر لا تعدو السيطرة العسكرية الرومانية ؟ وهل جمعت وحدة « الكومنولث » — مثلا — فى حضارة واحدة ، سكان غانا والهند وكندا ، المرتبطين بانجلترا ، بحجة استعمارهم السابق ؟ وهل كان للفلاح المصرى فى اى يوم من أيام حكم البطالة أو الرومان حلة « حضارية » تربطه ، بأى صورة كانت ، برجل الجبل فى « ايبيريا » مثلاأو حتى فى صقلية ؟ وما علاقة المحارب فى أرض الغال براعى الغنم العربى فى فلسطين ؟

هكذا يقول التاريخ ... ونحن لا نزال ننتظر من يثبت لنا أن سكان وادى النيل كانوا ، فى يوم ما ، يشاركون ، سواء كانوا فى طيبة أو الاسكندرية ثقافة ونمط الحياة ، التى كان يعيشها ، فى نفس اللحظة (أو السنة أو القرن « لحضارة البحر الأبيض المتوسط ») سكان الشام أو أثينا أو ساحل الغال الجنوبى ، أوساحل أفريقيا الشمالى ... أو حتى روما نفسها ! .

د. ليلى عنان

قصــــة :

أرملة السيد مونتييل

جبرييل غرثيا مركيث

ترجمة : د. عبد اللطيف عبد الحليم

حينما توفى السيد خوسيه مونتيــل شــعر الناس جميعا بالتشفى ، حاشــا أرملته ، بيــد أنهم كانوا فى حاجة الى ساعات عديدة كى يعتقدوا جميعا أنه مات حقيقة . واستمر يثير منهم فى ريب حتى بعد أن راوا جثته فى غرفة حارة تكتنفه الوسائد ، وملاءات الكتان ، داخــل تابوت اصفر مقبب مثل الشمامة . وكان حليقــا يلبس ملابس بيضــاء ، وحــذاء لامعــا . وكان وضاح المحيــا ، على صورة حيــة لم يبــد بهــا ابــدا كما يبــدو الآن . كان هو نفس الســيد شــيربى مونتييــل ايــام الآحــاد ، يصيخ الى تــداس الســاعة الثامنــة ، الا شــيئا واحــدا : ثمــة صــليب يســتقر بين يــديه بــدل العصــا . وكان من الحتــم أن يربطوا غطــاء التــابوت بمســمار ملولب ، ثم واروا جثمانه فى ضريح الاسرة الفخيم ، لكى يقتنع الناس جميعا أنه لم يكن يتماوت .

والشيء الوحيــد الذى بــدا للجميع غريبــا بعد مواراته ، حاشــا أرملته ، أن السيد خوسيه مونتيل مات ميتــة طبيعية ، بينما كان الجميع ينتظر أن يطعن فى الخلف من كمين يعــد لــه . وكانت ارملتــه متيقنــة من رؤيتــه ميتــا فى فراشــــه من الشــيخوخة ، نصرانيــا ، دون أن يعــانى ســكرات المــوت مثــل قديس محــدث . وقــد أخطــأت فى بعض التفاصــيل فحســب ، اذ مــات خوســــيه مونتييل فى سريــره المعــلق يــوم الاربعــاء ، فى الثانيــة بعد الظهر ، نتيجــة ثورتــه ، وكان الطبيــب قــد نصــحه بــأن ينــأى عن كل ما يثــير . بيــد أن زوجتــه كانت تتوقــع أيضــا أن يشــيعه النــاس الى مثواه الاخير ، وأن يضــيق المنزل باســتقبال أكاليــل الزهــور ، الا انــه لم يحضر ســوى شركائــه ، ورهــط رجــال الديــن ،ولم يستقبل المنزل غــير

اكاليل المجالس البلدية . أما ولده ، وكان موظفا فى القنصلية فى المانيا ، وابنتاه ، حيث تقيمان فى باريس ، فقد بعثوا ببرقيات من ثلاث صفحات ، نلمح فيها أنهم حرروها وهم وقوف ، مستخدمين الادوات العامة التى تستخدم فى مكاتب البريد ، وقد مزقوا أوراقا كثيرة قبل أن يعثروا على الكلمات التى تساوى عشرين دولارا ، ولكن أحدا منهم لم يعد بالمجىء .

فى هاته الليلة عرفت أرملة السيد مونتييل ، وهى تبكى الرجل الذى أسعدها مسندة رأسها على الوسادة ، طعم الحزن لاول مرة : « سأحبس نفسى الى الابد » ، وسرحت مفكرة : « اننى أشعر كأنهم وسدونى فى نفس تابوت خوسيه مونتييل ، ولا أريد أن أعرف شيئا عن هذا العالم » ، وكانت صريحة .

هاته المراة الواهنة ، التى برح بها الاعتقاد فى الخرافات ، والتى تزوجت بارادة والديها فى سن العشرين ، بالخاطب الوحيد الذى سمح لها أبواها برؤيته على مسافة أقل من عشرة أمتار لم تلامس الواقع أبدا ملامسة مباشرة . وبعد ثلاثة أيام من اخراج رفات زوجها من المنزل أدركت من خلال العبرات أنه حتم عليها أن تقاوم ، لكنها لم تستطع أن تعثر على اتجاه حياتها الجديدة . وكان من الضرورى أن تبدأ من البداية .

كان تركيب الخزانة الحديدية المعقد من بين الاسرار العديدة التى حملها معه خوسيه مونتييل الى لحده ، وحمل عمدة القرية المشكلة على كاهله : وضع الخزانة مستندة الى الجدار الضخم فى بهو المنزل ، وأطلق اثنان من رجال الشرطة الطلقات النارية على القفل . وبقيت الارملة طوال الصباح تستمع من مخدعها الى الطلقات النارية ، والى الاوامر المتتابعة يصيح بها العمدة ، وغمغمت : « كان هذا هو الشىء الناقص » . ثم فكرت : « طوال خمس سنوات وأنا أدعو الله أن تنتهى الطلقات ، والآن على أن أشكره لان الرصاص ينطلق فى بيتى » . وفى ذلك اليوم جاهدت أن تحصر ذاتها فى أن تنادى المنية ، لكن لم يستجب لها أحد ، فأنشأت تنام ، واذا بانفجار مدو يزلزل قواعد البيت ، لانهم اضطروا الى نسف الخزانة الحديدية بالديناميت .

تنفست أرملة مونتييل الصعداء . كان شهر اكتوبر ، والامطار تهطل غزيرة والارملة تحس بالضياع ، وتبحر دون اتجاه فى أموال خوسيه مونتييل المبعثرة الهائلة . وقد تكفل السيد كار مايكل خادم الاسرة القديم والهمام بادارتها . وفى النهاية حين واجهت أرملة مونتييل الواقع الحقيقى بأن زوجها قد رحل غادرت مخدعها لتهتم بشئون المنزل ، فجردته من كل زينة ، وبطنت الاثاث بألوان الحداد ، ووضعت عقودا جنائزية حول صور الراحل المعلقة على الحوائط ، وتعودت رهينة المحبس خلال شهرين — أن تعض أظفارها ، ذات يوم — وعيناها داميتان منتفختان من النحيب المستمر

– استرعى انتباهها أن السيد كار مايكل دخل المنزل ومعه مظلته منشورة ، فقالت له :

– اطو المظلة يا سيد كارمايكل بعد كل هذه الكوارث لا ينقصنا سوى أن تدخل المنزل والمظلة منشورة ! .

القى السيد كارمايكل بالمظلة فى احد الاركان ، وكان عجوزا أسود اللون ، ذا بشرة لامعة يلبس ثيابا بيضاء ، وفى حذائه فتحات صغيرة ، صنعت بسكين لتخفيف ضغط الكالو .

– هى هكذا فقط حتى تجف .

وللمرة الاولى منذ رحل زوجها فتحت الارملة النافذة . وغمغمت وهى تعض أظفارها :

– كوارث جمة ، الى جانب أن هذا الشتاء لن تغيض أمطاره أبدا .

اجاب الادارى :

– لن تغيض اليوم ولا غدا ، ولم أهجع فى الليلة الفائتة بسبب الكالو .

كانت الارملة تعتقد فى تنبؤات السيد كارمايكل الجوية ، وتأملت الساحة الموحشة ، والشوارع الصامتة التى لم تفتح ابوابها لترى جنازة خوسيه مونتييل ، وحينئذ شعرت بالقنوط من أظفارها ، ومن أراضيها الشاسعة ، ومن الالتزامات التى أورثها اياها زوجها ، ولن تبلغ يوما أن تدركها ، وأخذت تنشج قائلة :

– لقد صنع العالم خطأ .

كان الذين يزورونها فى تلك الايام لديهم من الاسباب ما يدفعهم الى التفكير فى انها ضلت صوابها ، الا انها لم تكن واعية كما هى آنئذ . وقبل أن تبدأ موجة الاغتيال السياسى كانت تقضى صباحات اكتوبر الموحشة أمام نافذة غرفتها تشفق على الموتى ، وتفكر : لو لم يسترح الخالق يوم الاحد لكان لديه من الوقت ما يكمل فيه العالم ، وتمضى قائلة :

– كان ينبغى أن يستغل ذلك اليوم لكى لا تبقى لديه أشياء رديئة ، وفى النهاية أمامه الابد كله كى يستريح .

وبعد موت زوجها أصبح الفارق الوحيد أن لديها حينئذ سبب محدد لتضمر أفكارا قاتمة .

هكذا . وبينما باتت أرملة مونتييل تنضى من القنوط ، كان السيد كارمايكل يحاول وقف الانهيار . ولم تسر الامور على ما يرام ، لان الشعب ، وقد تحرر من تهديد خوسيه مونتييل الذى احتكر التجارة المحلية بالارهاب ، شرع فى الانتقام . وفى انتظار الزبائن

الذين لن يصلوا تختر اللبن فى الدنان المكدسة فى البهو ، وتخمر العسل فى زقاقه ، وعاث الدود فى الجبن المحفوظ فى أوعية المخزن المعتمة ، وكان خوسيه مونتييل فى ضريحه المزين بالمصابيح الكهربائية ، وتماثيل الملائكة المنحوتة فيما يشبه المرمر ، يكمل حصة ستة أعوام من الاغتيال والتعسف ، ولم يثر أحد فى تاريخ البلد كما أثرى هو فى وقت قليل جدا .

حين وصل الى القرية اول عمدة فى عهد الدكتاتورية كان خوسيه مونتييل يشايع فى فطنة كل الانظمة وقد أمضى شطر حياته يلبس سرواله ، ويجلس أمام باب طاحونة الارز ، وحظى فى وقت ما ، الى حد ما ، بسمعة أنه محظوظ ومؤمن ورع ، ونذر — فى صوت جهورى — أن يهب الكنيسة تمثال القديس يوسف بالحجم الطبيعى اذا فاز باليانصيب ، وبعد أسبوعين ربح ستة أجزاء من ورقة يانصيب فوفى بنذره .

وقد رأى السيد خوسيه يلبس حذاء لاول مرة حين وصل العمدة الجديد ، وهو جاويش من الشرطة ، رجل أعسر قظ ، لديه أوامر صريحة بتصفية المعارضة ، وشرع خوسيه مونتييل فى أن يصير مخبره الثقة ، فهو تاجر متواضع ، ذو مزاج هادىء ، سمين البدن ، لا يثير أى قلق . وقد صنف خصومه السياسيين الى أغنياء وفقراء . وبالنسبة للفقراء أعدمتهم الشرطة فى الميدان العام ، أما الاغنياء فقد منحو مهلة أربع وعشرين ساعة كى يغادروا البلد . وقد رسم خوسيه خطة الاغتيال وكان يقضى سحابة أيامه منفردا بالعمدة فى مكتبه الخانق ، بينما كانت زوجته تشفق على الموتى ، وحين كان العمدة يغادر المكتب ، تأخذ هى على زوجها وجهته ، وتقول له :

— هذا رجل مجرم ، استخدم نفوذك لدى الحكومة كى تعزل هذا الحيوان الذى لن يدع انسانا فى القرية .

ويزيحها خوسيه دون أن ينظر اليها ، فهو فى شغل دائم هذه الايام ، ويقول لها : « لا تكونى جبانة ! » . وفى الواقع لم يكن همه الاول قتل الفقراء بل طرد الاغنياء ، وبعد أن يثقب العمدة ابوابهم بالطلقات ، ويمنحهم مهلة لمغادرة القرية ، يشترى خوسيه أراضيهم ومواشيهم بثمن يحدده بنفسه ، وتقول له زوجته :

— لا تكن أحمق ، ستفلس اذ تساعدهم حتى لا يموتوا جوعا فى مكان آخر ، ولن يحمدوا لك هذه اليد أبدا .

ولم يكن لدى خوسيه مونتييل متسع من الوقت حتى للابتسام ، فكان يزيح زوجته من طريقه قائلا :

— اذهبى الى مطبخك ولا تزعجينى ! .

وعلى هذ الوتيرة قضوا على المعارضة خلال عام واحد ، وغدا خوسيه مونتييل أغنى أهل القرية وأوسعهم نفوذا ، وأرسل بابنتيه الى باريس ، وتمكن من الحصول لابنه على منصب فى القنصلية فى المانيا ، وكرس حياته لتثبيت سلطانه ، بيد أنه مات قبل أن يكمل ستة أعوام متمتعا بثرائه الفاحش .

وبعد مرور حول على وفاة خوسيه مونتييل لم تعد ارملته تسمع صرير السلالم ، وعادت تخاف الانباء السيئة ، وكان البعض يصل اليها دائما فى غبش المساء ، ويقولون : « اللصوص مرة أخرى .. » ، حملوا بالامس خمسين عجلا . ولم تتحرك من كرسيها الهزاز تعض أظفارها ، وعادت تقتات بالحفيظة ، وتتحدث وحدها :

ـــ لقد قلت لك ذلك يا خوسيه مونتييل ، هذا بلد جحود ، وأنت مازلت ساخنا فى لحدك ، ادار الناس جميعا ظهورهم لنا .

لم يعد أحد الى المنزل ، والانسان الوحيد الذى آراه فى هذا الشهور المتثاقلة حيث لا ينقطع المطر هو السيد كارمايكل المثابر ، والذى لم يدخل البيت أبدا ومظلته مطوية .. ان الامور لا تبشر بخير ! .

وقد كتب السيد كارمايكل عدة رسائل الى ابن خوسيه مونتييل يقترح عليه أن يعود ويتصدى لمباشرة التجارة ، وبلغ به أن سمح لنفسه أن يضيف عدة اعتبارات تتعلق بصحة أمه الارمل ، ودائما كان يتلقى اجابات مراوغة ، وفى النهاية رد بصراحة : انه لا يجرؤ على العودة خشية أن يطلقوا عليه الرصاص . وحينئذ صعد السيد كارمايكل الى مخدع الارملة ، ورأى نفسه مضطرا الى أن يعترف لها بأن الافلاس محدق بها . وقالت له :

ـــ هذا أفضل ، لم أعد أطيق الجبن والذباب ، اذا رغبت فاحمل ما تريد ، ودعنى لاموت هادئة .

ومن ذلك الحين انقطعت اواصرها بالعالم ، الا من رسائل تكتبها لابنتيها أواخر كل شهر ، تقول لهما : « هذا بلد ملعون » ، و « ابقيا هنالك دائما ، ولا تنشغلا بى ، انى سعيدة أن اراكما سعيدتين » وكانت ابنتاها تتناوبان الرد عليها ، ورسائلهما دائما جذلى ، وتومىء الى أنهما كتبت فى أماكن مريحة ، ومضيئة ، وأن الحجرة كثيرة المرايا ، وتعكس الفتاتين مرارا حين تغرقان فى التفكير ، وأنهما كذلك لا يرغبان فى العودة ، وتقولان : بالعكس ، ليس عندك الوسط المناسب لنا ، ومن المستحيل العيش فى بلد همجى حيث يقتالون الناس لقضايا سياسية . وتحس أرملة مونتييل بالراحة وهى تقرأ الرسائل ، وتؤكد كل جملة منها بايماء من هامتها .

وفى احدى المناسبات حدثتها ابنتاها عن اسواق اللحوم فى باريس حيث يذبحون خنازير فى لون الورد ، ويعلقونها كاملة على الابواب ، موشحة باكليل وطاقات الزهور ، وفى نهاية الرسالة جملة أضيفت ، فى خط يباين

خـط ابنتيها ، وتقول : « تصورى ، أن أكبر وأجمل قرنفلة يعلقونهـا فى عجز الخنزير » . وحين قرأت هذه الجملة عرفت البسمة طريقها اليهـا ، وربمـا لاول مـرة من خـلال عامين ، وصعدت الى مخدعهـا دون أن تطفىء أنوار المنزل ، وقبل أن تنام وجهت المروحة الكهربائية نحو الحائط ، وبعـد ذلك أخـذت من درج « الكومودينو » مقصـا ، وورق لصـق ، ومسبحة ، وعصبت أظفر ابهـام اليـد اليمنى الملتهب من العض ، وبعـد ذلك أنشـأت تصلى ، لكن عند الصلاة الثانية من المسبحة وضعت هذه فى يدها اليسرى ، لانها لم تدرك العـدد من خلال الضمادة ، وفى لحظـة سمعت هزيم رعود نائية ، وبعد ذلك نامت ورأسها مائـلة على صدرها ، واستلقت يدها التى فيهـا المسـبحة بجانبها ، وحينئذ رأت الجـدة فى البهـو ، متشحة بملاءة بيضـاء ، وفى حجرها مشط ،وتقتل القمل بأبهاميها فسـألتها : متى أمـوت ؟

رفعت الجـدةهامتهـا قائلة : حينما يحل التعب فى يـدك .

عزلة الانسان بين تشيكوف ونجيب محفوظ

د. حمدى السكوت

قادتنى دواعى التدريس مؤخـرا الى اعادة قراءة قصتين قصيرتين لاديبين كبيرين ، همـا قصة « التعاسة » لانطـون تشيكوف (١٨٦٠ — ١٩٠٤) وقصة « الصمت » لأديبنـا الكبير الاستاذ نجيب محفوظ .

والقصتان تصوران وحدة الانسان المعاصرة وانعدام التواصل بينـه وبين المحيطين بـه من زملائه فى الانسانية .

فاما قصة تشيكوف ، وهى من أشـهر قصصه وأعظمها ، فتصور موقف حوذى عجوز يفقد ابنه الوحيد ، ويحاول دون جدوى ، أن يجـد من يبوح لـه بمأساته . ويضطر فى النهاية ان يعود بمهرته — وبحزنه — الى الأسطبل . ولدى عودتـه يحاول النوم فلا يستطيع ، فيذهب ليطمئن على المهرة . وهناك يراها تأكل العشب وعيناها تلتمعان فيأخـذ فى محادثتهـا على هـذا النحو :

« هل تأكلين ؟ حسـنا ، كلى ، كلى ... ان لم نستطع أن نكسـب ما يكفى للشوفان فلنأكل العشب .. نعم .. لقـد كبرت على قيـادة العربات .. كان ينبغى أن يكون ابنى هو الذى يقود لا انـا .. كان قائـدا بمعنى الكلمة .. كان ينبغى أن يعيش .. **(وسكت ايونا وهلة ثم يتابع)** : « هذه هى المسـألة فتاتى العزيزة . لقـد ذهب كوزما ايونتش .. قال وداعـا .. ذهب ومـات دون سـبب ما .. والآن تصورى ان لك مهرة صغيرة . وكنت انت أم هذه المهرةالصغيرة .. وفجأة ذهبت نفس هـذه المهرة الصغيرة وماتت .. ستأسفين لموتها .. أليس كذلك ؟ »

واستمرت المهرة الصغيرة تمضغ وتنصت ، وتتنفس بالقرب من يدى سيدها وتحركت لواعج ايوانا فأخبر المهرة بالقصة كاملة ..

أما قصة نجيب محفوظ **(وهى بالمناسبة ليست من افضـل قصصه)** فتصور زوجـا تعانى زوجته آلام ولادة عسـيرة يخشى الا تتم الا بجراحة ، وهو أيضا يحاول ان يجد من ينصت اليه ، او من ينفعل معه بموقفه الصعب دون جدوى . وحين يخفق فى جذب اهتمام آخر صديق يقابله يلـوذ بالصمت ويجتر احزانه وحـده .

« نظر صقر فى الساعة وطلب القهوة الرابعة منذ غادر المستشفى واشعل السيجارة العاشرة ، وتسائل عما يخبئه له اليوم ، وتجنب صاحبه كما تجنبه صاحبه فقام بينهما سد ، ... واغمض عينيه فشعر بشىء من الراحـــة ولكن ضوضاء الطريق ضايقته كما لم تضايقه من قبل فود لـــو يغرق كل شىء فى الصمت .. »

واضح اذن اننـــا امام شخصيتين تجتـــاز كل منهما موقفا صعبـــا وتفشل فى أن تجـــد من يشاطرها محنتها مشاطرة حقيقية .

وواضح ايضا ان كلا الاديبين يصور موقفا نرى نظائره فى حياة الواقع.

ومع ذلك ورغم ما اتسم به تصوير كلا الكاتبين من الصدق والحيوية فالقـــارىء يحس تعاطفا عميقا مع بطل تشيكوف ، على حين انـــه يكاد لا يتعاطف مع بطل نجيب محفوظ . لماذا كان ذلك وكيف تركت كل من القصتين انطباعا مختلفا لدى القارىء رغم تشابه الموضوع هـــذا ما ســـنحاول مناقشته فيما يلى من صفحات :

واول ما نلاحظه هنـــا هو اختيـــار تشـــيكوف لمـــوقف اعمق فى مأساويته واشد اثـــارة للتعاطف من الموقف الذى اختارته قصة «الصمت» فقـــد اختار تشيكوف ، بطلا لقصته ، شـــيخا عجـــوزا فانيـــا ، ثم افقـــده ابنـــه الوحيد فى تلك السن ، فانهارت بالطبع كل آماله وكابد الثكل والغـــم والفجيعة . والقارىء يـــراه فى أول القصة فوق زحافته مكسوا بالثـــلج المتساقط و « منحنيا (**تحت وطأة الهـــم الثقيل**) كاقصى ما يستطيع الجسد البشرى أن ينحنى . ويبدو انه لو تساقط عليه تيار ثلجى منتظم لمـــا فكـــر اذ ذاك فى ازاحة الثلج عن جسده . »

أما نجيب محفوظ فقـــد اختار زوجا محبا لزوجته يراها وهى تكابـــد آلام ولادة عسيرة ، ويخبره الطبيب بأنها قـــد لا تتم الا بعملية جراحية .

وقد نجح نجيب محفوظ فى اقناعنا بأن الزوج يعانى موقفا عصيبا حقا.

« ... لم يـــر الاشـــياء الا خطفـــا على حين تركزت عينـــاه فوق حاجز قائم فى نهاية السرير وقف وراءه المولد فى معطفه الابيض ... يشى السرير المرتفع حيث ترقد زوجته مطحونة بالصراع ، مرفوعة الساقين فوق أعلى ذراعه بحركة يـــده المختفية . وراحت زوجته تقلب رأسها يمنـــة ويسره كاشفة كل مـــرة عن عارض من وجههـــا المتقبض من الالم ، الذى استقرت فى صفحته زرقة مغبرة . آه .... حتام يطول الصراع ؟ متى يجود بالرحمـــة الرحمن ؟ »

وواضح أن الصورة التى يقدمها نجيب محفوظ هنـــا تنبض بالصدق والحيوية والحركة ولكن الفرق فى النهاية يظل كبيرا بين الموقفين ، موقف المأساة الحقيقية وفقدان الابن الوحيد فى تلك السن هناك ، وموقف الولادة العسيرة هنـــا .

وثانى ما نلاحظه أن « أيونا » بطل قصة تشيكوف ليس له أسرة ولا أصدقاء . وهو ما يرسخ عزلته ووحدته . ولهذا فهو يحاول جاهـــدا أن

يقترب الى ركاب زحافته عسى أن يجد من بينهم من يستمع الى مأساته، كما أن انصرافهم عن الانصات اليه يجيء طبيعيا ، اذ ليس هناك ما يربطهم به . أما « صقر » بطل قصة « الصمت » فله اسرة تحيط بزوجته في المستشفى وتتلقى خبر الجراحة « بانزعاج حقيقى » . وله عدد كبير من الاصدقاء والزملاء ، حتى ولو جاءت مشاطرتهم آلية وغير مكترثة من وجهة نظرة .

والملاحظ كذلك أن تشيكوف قد أخفى عنا الموقف نفسه واكتفى بتصوير آثاره ، أى قد اخفى عنا مشهد مرض الابن ووفاته وما صحب ذلك من أقوال وأفعال ومشاعر ، واكتفى باشارة الى كل ذلك قرب نهاية القصة ، « ها هو أسبوع قد أوشك أن ينصرم منذ مات ابنه وهو لم يحادث أحدا بعد حديثا حقيقيا . انه يريد أن يتحدث عن الموضوع حديثا جديا .. يريد أن يحكى كيف مرض ابنه وكيف تعذب ، وماذا قال قبل أن يموت وكيف مات ... انه يريد أن يصف الجنازة وكيف ذهب الى المستشفى لاستلام ملابس ابنه ... »

أما نجيب محفوظ فقد صور لنا الموقف نفسه ، موقف الولادة العسيرة ، منذ بداية القصة ، وقد صورة تصويرا مفصلا ، يستغرق ما يزيد على ثلث القصة أو ما يقرب من نصفها وينتهى بما يلى « **وانفجر صراخ من الاعماق ، تصاعد حارا مليئا كأنما يقذف بفقات الصدر والحلق** . واستحثها الطبيب على المزيد وهو يتركز فى حركة يده الآخذة فى السرعة . وأعقب ذلك تأوه عريض مرتفع ما لبثت أن هبط الى درجة الانين ثم انداح فى الصمت . ونقل صقر بصره من الوجه الازرق المغبر الى الساقين الى وجه الطبيب . وتساءل ترى أهو الختام المريح ؟ واقترب طبيب القلب فجس النبض . أما المولد فتراجع خطوة ثم خلع معطفه والقفاز ودار حول السرير حتى وقف امامه باسما . همس صقر :
ــ الحمد لله ــ الحمد لله دائما ... تعال ..

ومضى الى الى حجرة داخلية فتبعه ، وهناك قال الطبيب : ــ ضاعت الجولة هباء ، ولن يعاودها الطلق قبل اربع ساعات على الاقل .

ثم وهو يهز رأسه : ــ واذا لم تتيسر الولادة بحال طبيعية فلابد من جراحة . « ولا شك أن هذا وصف ــ أو تصوير ــ يزخر بالواقعية ، ويموج بالتفاصيل الدالة التى تجسد المشهد أمامنا . ولاشك أيضا أن المؤلف ينجح ــ عن طريق هذا التصوير وحده ــ فى اقناعنا بصعوبة موقف الزوج . ولو أنه فعل كما فعل تشيكوف ، لو أنه أخفى عنا مشهد الولادة هذا ، كما أخفى تشيكوف مشهد الاحتضار والوفاة لما تعاطفنا مع الزوج بنفس الدرجة ، ولجاءت استجابتنا ، فى أغلب الظن ، مشابهة لاستجابة أصدقاء الزوج الذين لم يتح لهم ، بالطبع ، مشاهدة الموقف والذين كان جواب احدهم للزوج :

« سليمة باذن الله ، النساء يلدن من عهد حواء فلا تخف ! »

« **هذا التصوير اذن ضرورى لكى ينفعل القارىء بمشكلة الـــزوج ، ولكنه فى موقعه هذا ، وبالصورة التى قدم بهـــا ، قد اضر — فى رأيى — بالبناء الفنى للعمل ككل** . اذ انـــه اكثر اجـــزاء القصة توتـــرا ودرامية . واملؤها بالاحاسيس والمشاعر ، وبعده تأخذ القصة تدريجيا فى التسطح ، حتى تنتهى وقد زال — تقريبا — كل اثر لانفعالنا بموقف الزوج .

فكان المؤلف بهذا قد بـــدأ بالذروة ثم هبط تدريجيا الى السفح . وهذا عكس ما فعله تشيكوف تماما . فقصة تشيكوف تبـــدأ بتقديم بطل واضح أنـــه حزين ، ولكننـــا لا ندرى حتى لماذا . ثم يأخذ المؤلف بالتدريج ، ومن خلال اللمسات والمواقف الكاشفة فى بنـــاء استجابة وجدانية متعاطفة مع الاب ، ومتناميـــة فى تعاطفها تنامى « الكريشندو » حتى تصل القمة حين يأخذ الاب المسكين فى محادثة المهرة .

وقد تمكن تشيكوف من ذلك ، لانه اختار موقفا لا يختلف اثنـــان على عمق المأساة فيـــه ، ومن ثم فـــلم يكن مضطرا لتصوير المرض والاحتضار والوفاة أمام الاب واخذ الاب للملابس ... الخ .

ولو انه صور كل ذلك لكان من الممكن أن يكون أثره علينـــا اقوى من اثـــر الاجـــزاء التى تلت حدوثه والتى صورتها القصة فعـــلا ، ولاصبحنا أمام بناء مشابه لبنـــاء قصة « الصمت » .

وبالاضافة الى ما تقدم فالقارىء يلاحظ أن بطل قصة « التعاسة » — بجانب كونه انسانا ضعيفا مهزوما — فهو انسان مهذب حيى ، لا يقتحم الركاب بمأساته ، وانما هو يتحين الفرصة قبل أن يبدأ ، مترددا هيابا ، فى اخبارهم بمـــوت ابنـــه . فحين حملت زحافته أول الركاب وهو ضابط ، كان « أيونـــا » لا يزال مستغرقا فى همومه غير منتبه لعمليـــة القيـــادة . فأغضبت قيادته سائق عربة أخرى وبعض المشاة على حين قـــال الضـــابط ســـــاخرا :

« يا لهم من اشرارا ! انهم يحاولون ما وسعهم أن يصطدموا بعربتك، وأن يقعوا تحت حوافر مهرتـــك ! انهم يتعمدون ذلك تماما ! »

حينئذ ينظر « ايونـــا » المســـكين الى الضـــابط وحـــرك شفتيه : « كان واضحا انه يريـــد أن يقول شيئا . لكنـــه لم يقله . وسأله الضابط — ماذا ؟ وابتسم « ايونـــا » ابتسامة كئيبة وشد عنقه وخرج صـــوته خشنا ثقيـــلا :

— ابنى .. ابنى مات هذا الاسبوع يا سيدى .

فأيونا المسكين يحرك شفتيه فى تـــردد وضعف دون أن ينطق ، ولا يجرؤ على شرح سبب قيادته المضطربة الا حين يسأله الضابط : «ماذا» ؟

واذا كان هذا هو موقفه فى بداية القصة فقد رأينا كيف انتهت القصة بحديثه الى المهرة ، ذلك الحديث الذى يبدو فيه « أيونا » وكأنه حريص على تفهم المهرة كل كلمة يقولهـــا حتى يجىء انصاتها حقيقيـــا ! انظر الى التكرار فى عبارته التى أوردناها فى مطلع المقال : « والآن تصورى أن لك

مهـــرة صغيرة ، وكنت أنت ام هذه المهرة الصغيرة .. وفجاة ذهبت نفس **هذه المهـــرة الصغيرة** وماتت . ستأسفين لموتها .. اليس كذلك ؟ »

فأيونا المســكين هنـــا يبـــدو وكأنـــه يتنزل الى مســـتوى المهرة حتى تفهـــم عنـــه ، وحتى يقنـــع نفســـه بأنهـــا تســـتمع اليـــه وتعى ابعـــاد مأســـاته فعـــلا .

اما « صـــقر » بطل قصة « الصمت » فلانـــه يتحدث الى اصدقاء ، فهو لا يتردد فى مبـــادرتهم بمشـــكلته ، بل ويبـــدو طامعـــا غير قانع بمـــا يبـــدون من مشاركة وجدانيـــة ، وأكثر من هـــذا انـــه يبـــدو انانيـــا لا يهتـــم الا بنفســـه ، وبمـــا يمســـه ، ويتوقـــع من الآخـــرين ممن هـــم فى وضـــع اســـوا من وضـــعه أن يصـــمتوا عن مشـــاكلهم ويســـتمعوا اليـــه ويواســـوه . انظـــر مثـــلا الى موقفـــه من « حيـــدر الدرملى » زميله القـــديم الذى يعـــانى من مرض يقف الاطبـــاء امامـــه حيـــارى :

« ولم يـــدر بالســـبب الذى جعـــل حيـــدر يتخلف عنهم حتى قـــال هـــذا بقـــلق :

ــ ظهـــرت نتيجة تحليـــل الـــدم وهى ليســـت على ما يـــرام !

تذكـــر انه شـــكا اليه مرضـــا الم به منـــذ عشرين يومـــا فى أحـــد الاستديوهات فقال معتذرا : ـــآه نسيت أن اســـأل عن صحتك بســـبب زيـــاط اخوانـنـــا وتهريجهـــم آسف يا حيـــدر ، انـــا شخصيا فى كـــرب عظيـــــم !

واضطر حيـــدر الى تأجيـــل الكـــلام عن تحليـــل الـــدم الى حـــين وســـأله : ــ لم والعيـــاذ باللـــه ؟ فحـــدثه عن حـــال زوجته حتى قال حيـــدر : ــ اســـأل اللـــه لهـــا الســـلامة ، ولعـــل الولادة تتـــم دون جراحـــة ، ولكن خبرنى ماذا تعـــلم عن زيـــادة كريـــات الـــدم البيضاء ؟ ــ لا ادرى ، وعلى أى حـــال فالطب تقـــدم جـــدا ، فـــوق ما تتصور ، ولكن .. ولكن انا المســـئول !

ــ انـــت ؟ !

نعم كان يجب أن احتاط فلا اسمح بالحمل مهمـــا تكن الظروف .

هـــز حيـــدر رأســـه فى امتعاض وهو يتكلف الاهتمام بكلام الآخـــر تكلفـــا ولكنه لم ينبس بكلمة » .

هنـــا يتلاشى تقريبـــا كل اثـــر للتعاطف مع البطـــل . والقـــارىء يتســـاءل : **اذا كانت القصـــة تنجح فعـــلا فى بنـــاء موقف وجدانى جـــد متعاطف مع البطل فى نصف القصة الاول ، ففيم التنفير منـــه على هـــذا النحو فى نهايتها ؟** أى انطباع « موحـــد » يخرج بـــه القارىء عند الانتهاء من هـــذه القصـــة .

ايريد الكاتب أن يصور البطل على انه شخص « يتوهم » أن لديـــه مأســـاة حقيقيـــة ، والواقع خلاف ذلك ، كما يرى أصدقاؤه ؟ وأذن فمـــا هو موقف حيدر الدرملى الذى يعانى بالفعل مأساة حقيقية . ومع ذلك فهـــو لا يجـــد من ينصت اليـــه ؟

والغريب أن « حيدر » هذا يصور لنا بنفس الاسلوب الذى يصور به البطل تقريبا . فهو يبدو — من خلال الحوار الذى اقتبسنا آنفا — شخصا مهذبا مكترثا ، رغم مأساته ، بموقف صديقه ولكنه سرعان ما يتصرف بطريقة تبعث على السخرية كما يتضح من باقى الحوار ، يقول صقر :

— ولما وقع المحذور كان على أن اجهضها بأى ثمن ، وهاك نتيجة الاهمال ... فتمتم وهو يجول فى المكان بنظرة ذاهلة :

— دنيا ! ، يعنى أنا كان مالى ومال الكريات البيضاء !

— على رأيك ! ، وهل تدرى ماذا تعنى جراحة الولادة ؟ شق البطن !

— ربنا لطيف بالعباد ، وهل تدرى انت مرضى يجهله اطباؤنا ويقفون حياله حيارى ؟

— لا تتشاءم ، ربنا لطيف بالعباد كما تقول ، والا فمن لم تتعذب هذا العذاب وهى تهب الدنيا مولودا جديدا ؟

واجهدهما الكلام فيما بدا فلاذا بالصمت . واندفن كل فى ذاته فاجتر احزانه وحده » .

وبهذا الموقف « الصبيانى » تنتهى كل بادرة للتعاطف مع البطلين كليهما . ويبقى السؤال واردا لماذا بدأت القصة تلك البداية المتوترة الجادة ، ثم تسطحت المشاعر كل هذا التسطح، وتميع الموقف على هذا النحو ؟ اى وظيفة فنية يحققها هذا التحول ؟ ولا يمكن الاحتجاج هنا بأن هذا يحدث فى الواقع وبأن القصة تحاول تصوير هذا الواقع كما هو لأن « الواقع » عادة ما يطرح بدائل أخرى كلها واقعى ، والقصة الناجحة هى تلك التى تنتخب من هذه البدائل مواقف فرعية وتفاصيل دالة تتضافر مع ما سبقها وما يلحقها على بناء استجابة وجدانية « موحدة » تحقق للقصة اكتمالها الفني على نحو ما رأينا فى قصة « تشيكوف » .

وبعد ، فليس هذا المقال مقارنة بين نتاج الاديبين الكبيرين . وقد مر بنا أن قصة « تشيكوف » من أعظم قصصه ، على حين أن قصه « الصمت » ليست من أفضل ما كتب نجيب محفوظ . وكل ما هنالك أن بالقصتين قدرا من التشابه فى الموضوع برر المقارنة . وقد فعلت ذلك فى اول الامر فى قاعة الدرس ، لغرض تربوى محض ، هو توضيح بعض النقاط التى تناولها هذا المقال لطلابى الذين يضعون قدمهم على اول الطريق لكتابة القصة ، ولفت نظرهم الى ان الموضوع الواحد قد يتناوله الكاتبان او الكتاب كل برؤية مختلفة .

ثم رأيت هناك ان انقل التجربة لامثالهم من الطلاب ، وربما لناشئة الكتاب ، عسى أن يجدوا فيها بعض الغناء .

اســـماعيل أدهم أو الموت فى الضحى

١٩١١ — ١٩٤٠

د. أحمد ابراهيم الهوارى

ناقــد فى الظــل :

فى مناجاة ذاتية ساءلت نفسى : تــرى من يعرف اسماعيل ادهــم ، وحدثتنى النفس قائلة : قليل من دارسى الادب والنقد من يذكر هذا العــالم الرياضى النابغة ، البحاثة البارع فى التاريخ ، النافذ البصيرة . وأنه خارج دائرة المتخصصين أصبح نسيا منسيا لا يكاد يذكر .

الدكتور اسماعيل احمد أدهم ، عالم تركى ، المــانى الــدم ، مصرى المولد . وقد حظى انتاجه العلمى بتقدير كبار الادباء المصريين : احمد أمين واسماعيل مظهر وأحمد حسن الزيات الذى رثــاه بمرثية رائعة . (١ــ١٤)

تميزت شخصيته بسماحة النفس ، ووداعة الخلق ورقة الشمائل . وبالرغم من مولده المصرى يصح اعتباره غريبا فى دمه ، ونشأته ، وثقافته فهو فى حكم المستعربين والمستشرقين . ونجد فى أسلوبه الصراحة ، وحرية الفكر ، ودقة التقسيم العلمى النابعة من المنهجية التى ارتضاها لنفســه : موقفــا وسلوكا . وجاء عطاؤه النقدى شاملا مستقصيا ، مترفعــا عن المنابذة والميوعة ، متشبثا بما انتهى اليه من حقائق .

ولد اسماعيل احمد أدهم فى السابع من فبراير سنة ١٩١١ بمدينــة الاسكندرية من أب تركى وأم المانية . فأما والده فهو أحمد (بك) أدهــم أمير الاى الجيش التركى سابقا ، وجده اسماعيل (بك) أدهم أستاذ الادب التركى بجامعة برلين ، وجد أبيه ابراهيم أدهم (باشا) ناظر المعــارف المصرية على عهد محمد على الكبير . وقد شغل أيضا من المناصب منصب محافظ القاهرة ، وناظر الاوقاف وناظر الحربية فى مصر . وأما والدته فهى الســيدة ايلين فانتهوف كريمــة البروفسور فانتهوف Vanthouf عضو اكاديمية العلوم البروسية .

وقد تضافرت عوامل عديدة فى صهر موهبته وتألقها . وكان لابيه تأثيرات لافتة فى المنحنى الشخصى لحياته ، وفى نتاجه العلمى والادبى . اذ كان الاب ، يأخذ ابناءه بشىء من الصرامة « الاسبرطية » وان كان الدافع شدة الحب والاشفاق على مستقبل الابناء ، وكانت شدته من الناحية الدينية ، فقد كان محافظا شديد المحافظة ، مؤمنا بالله أشد ايمان ، يرتل القرآن فى الصباح ، ويقرأ التفاسير والاحاديث ، وعلى نحو ما يروى شقيقه « ابراهيم أدهم » كان لا يعفينا من الصلاة فى أشد الايام برودة ، كنا نقوم لصلاة الفجر وأجسامنا الصغيرة الرقيقة ترتعد من شدة البرد الذى يهرأ الاجسام ... وكان كثير الضغط علينا من هذه الناحية . وأعتقد أن هذا الضغط هو الذى ولد الانفجار ، ومهد للثورة العنيفة فانقلب انقلابا عكسيا . اذ نزلت عقيدة اسماعيل ادهم تحت محرات العلم .

وعلى الصعيد العلمى فقد وجد اسماعيل ادهم فى مكتبة والده الذاخرة بآلاف الكتب العربية والتركية والافرنجية معينا ينهل منه ويعب ، متكئا على نفسه ما استطاع ، وكان الاب ذا ميل للادب والعلم ، صاحب فريقا من ادباء جيله ، وعلماء عصره ، أذكر منهم عبد الحميد الزهراوى صاحب كتاب « خديجة أم المؤمنين » ، وجميل صدقى الزهاوى الشاعر العراقى ، ورفيق العظم السورى — وكان وكيلا عن الاب فى ادارة أملاكه بمصر فى بدء هذا القرن — وغير هؤلاء .

نشأ اسماعيل يقبل على مطالعة الكتب ، فى مكتبة والده ، بشغف كبير ويكاد يلتهمها التهاما . ويذكر شقيقه « ابراهيم » أنه كان يطالع من بدء حياته حتى آخر حياته القصيرة بشغف شديد ونهم كبير . فكان يجلس الى المائدة لتناول الطعام والكتاب بين يديه ، وينام والكتاب معه ، وبلغ به الشغف أنه كان يقرأ وهو يسير فى الطريق . وكانت له عبارة كثيرا مايرددها أمام شقيقه بايمان واضح وهى : «اجعل الكتاب صديقك» ، فالكتاب كان رفيقه الذى لا يفارقه .

وكانت له شخصية مرحة ، وكان كثير من الناس يعجبون بشخصيته، ويفرقون بين الشخص وآرائه وكان مما يدعوهم الى اكباره تقشفه وزهده فى أطايب الحياة بالرغم من شبابه ، واخلاصه لفكره ومثاليته ، ولقد مرض فى ١٩٣٦ مرضا طويلا قاسيا ، وظلت آثار المرض تعاوده حتى رحل عن عالمنا . ولكنه احتمل العذاب ولم يغفل دراساته ومباحثه ، وكان يصارع الموت صراعا عنيفا ويغالب الداء المتمكن مغالبة شديدة .

عود على بدء :

تلقى اسماعيل ادهم علومه الاولية فى مصر والاعدادية فى تركيا . وكان أول البكالوريا التركية ، ودخل كلية العلوم وتخرج منها عام ١٩٣١ حائزا على درجة (بكالوريوس علوم) ، فأوفدته الحكومة التركية الى الاتحاد السوفيتى للتخصص فى بعثة تبادل الثقافة والصلات بين الدولتين . ونال الدبلوم العالى من معهد الطبيعيات السوفيتية عام ١٩٣٢ ، وتقدم لنيل درجة الدكتوراه برسالة « ديناميكية جديدة مستندة الى حركة الغازات وحسابات الاحتمال » الى جامعة موسكو ، وأخذ فى العلوم وفلسفتها اجازتى Ph. D. و Sc. D مع درجة الشرف ، كما غنم من الجامعة

نفسها اجازة D. Litt. فى أوائل هذا العام (١٩٣٦) ، بصفة فخرية تقديرا لبحوثه التاريخية والادبية .

واشتغل فى معامل البحث الطبيعى فترة فى لينجراد ، فأستاذا مساعدا للطبيعيات النظرية بمعهد الطبيعيات السوفيتى الملحق بكلية العلوم بجامعة موسكو ، فأستاذا للرياضيات العالمية البحتة بجامعة لينجراد . وفى تلك الفترة وضع كتابه (العلم الرياضى والطبيعيات) وكذلك وضع فى تلك الفترة كتابه (نظرية النسبية) ، والكتابان باللغة الروسية مع مقدمتين مستفيضتين باللغة الالمانية .

وتوالت رسائله الى الجمعيات العلمية وخاصة الى أكاديمية موسكو العلمية وأكاديمية العلوم الروسية . وأهم رسائله ما كتبه عن (الحركات البرونية) وعن (بناء الذرة) وعن (التكافؤ الذرى) وعن (ميكانيكية اينشتين وملاحظة بان لوثيه على نسبيته) . وفى يوليو عام ١٩٣٤ كتب رسالته (الفعل الكهرطيسى) التى اعتبرت فى الدوائر العلمية من أهم المباحث خلال ذلك العام ، فدعته جامعا تبرلين وميونخ وفينا لان يحاضر عنها . وفى اوائل عام ١٩٣٥ انتخب عضوا أجنبيا لاكاديمية العلوم السوفيتية . ثم دعى الى تركيا ليشغل كرسى الاستاذية للرياضيات العليا فى معهد (كمال أتاتورك للبحث العلمى) فى انقرة .

وكان تردده على مصر ومعرفته باللغة العربية من المقدمات التى التى ايقظت فيه روح الميل للشرقيات ، وكان أول عهده بها أثناء وضعه كتاب (العلم الرياضى والطبيعيات) فانه اضطر الى دراسة تاريخ العلم الرياضى ، وهذا دفعه الى دراسة المراجع العربية ليمكنه أن يعطى حكما صحيحا عن أثر العرب والمدنية الاسلامية فى الرياضيات وتقدمها . وكان كثيرا ما يخلو لنفسه ويأخذ فى مراجعة المراجع العربية حتى أثارت مطالعاته فى نفسه ميلا الى المباحث الاستشراقية فى تركيا والمانيا وروسيا ، وسرعان ما عرف فى دوائر الاستشراق بنظراته التحليلية فعهدت اليه جامعة فريبورج فى المانيا بأن يشرف على اخراج كتاب المستشرق سبرنجر Sprenger
عن (محمد صلى الله عليه وسلم) Daslebenund Dielehrden Muhammed
فأخرجه مع كثير من الملاحظات والنقدات العلمية . وكان كثيرا ما ينصرف فى أوقات فراغه لدراسة تاريخ العرب فى الجاهلية وحياة الرسول ، وأخيرا أخرج كتابه (تاريخ الاسلام) Islam Tarihi باللغة التركية ، وقد نشرته (جماعة تمحيص التاريخ الشرقى Ctetkik Gemiyetisark Tarihi

ثم انتخب وكيلا للمعهد السوفيتى للدراسات الاسلامية .

وسعت كلية الآداب التركية لدى ادارة جامعة الاستانه حتى تمكنت من أن تستصدر قرارا بأن تعهد اليه بكرسى التاريخ الاسلامى على أن يذهب الى البلدان العربية للتوسع فى دراسة حياتها الاجتماعية والادبية عن كثب ، وليعمل على زيادة التبحر فى اللغة العربية ، فنزل مصر واختار مسقط رأسه الاسكندرية مقرا لنشاطه العلمى حيث آل اليه من جده لابيه ابراهيم ادهم « باشا » بعض المتلكات ، الا ان انشغاله بالمباحث الاسلامية والدراسات فى التاريخ الاسلامى والشرقى والادب العربى ، لم يحل دون اهتمامه بمباحثه العلمية ، فلم تنقطع صلاته بأكاديمية العلوم

السوفيتية ، ولم تتوقف متابعاته العلمية ورسائله للمجلات العلمية .

وما أن هبط مصر حتى عمل على توطيد صلاته بادبائها ومفكريها فنشر سلسلة بحوث رياضية عن نظرية النسبية فى مجلة (المقتطف) ونقدات تاريخية لبعض المؤلفات العربية فى مجلة (الامام) و (أوبى) و (الحديث) السورية . كما نشر رسالته عن الحديث والرواية كفصل من كتابة (حياة محمد ونشأة الاسلام) وقد أثارت ضجة فصادرتها الحكومة .

وهو كاتب مستوعب مسهب لا يتهيب مباحثه مهما كانت عويصة ، وأسلوبه — على نحو ما سيرى القارىء — يميل الى النهج العلمى فى التدقيق والتمحيص حتى فى الادبيات الخالصة . على أن آراءه العلمية أخذت تتسرب كأنها زيت على الثوب سرح فى نسيج الدراسة النقدية ، فالقارىء لدراساته عن الشاعر التركى (عبد الحق حامد) — على سبيل المثال — سيلمس تجليات نظرية النسبية تتراءى فى معالجته النقدية . ووجه الخصوبة يكمن فى قدرته على أن يخرج بالمعادلات الرياضية من اطارها المحدود الى آفاق السلوك الانسانى والطبيعة البشرية .

وأقف أمام اسلوبه فى المعالجة النقدية ليتذوق القارىء الفكرة التى أشرت اليها وكيف تكتسب حيوية وثراء . بمعنى كيف تتحول نظرية النسبية الـ « محض تغاير ولاثبات لشىء » يقول : « ويتساءل حامد عن مجرى التغاير ، وهل يسوق حتما التسليم بأن كل شىء محض تغاير الى العدمية كما انساق هيراقليط ؟ ويجيب حامد انه يرى وجود شىء فى الوجود حتى يأخذ فى التغاير فى الزمان ، لان تصور فكرة التغاير فى العدم محض لاشى . ومن هنا فقط يرفض حامد الفكرة العدمية Nihilism فى الفلسفة .

ولكن اذا كان هنالك شىء فى الخارج يأخذ فى التغاير فى الزمن فهل فى الامكان معرفة كنه هذا الشىء ؟ يتدرج حامد فى الاجابة على هذا السؤال من العالم الخارجى الى العالم الداخلى . ويقول أن مدركاتنا نسبية بالاضافة للاشياء الخارجية عنا .. غير أن هناك مدرك أولى مطلق هو التغاير تستخلصه من النظر فى العالم الخارجى والداخلى ، وأول المدركات فى التغاير ، بمعنى أكبر تغاير يمكن تلمسه هو ذلك التغير الذى ينتهى بالحى الى أغوار العدم فيطويه على الممات

ان حامد يرىأن التغاير الحقيقة الاولى الملموسة فى الاشياء التىتكتنفها وهو ينتهى بهذا التغاير الى وجود مطلق وراء هذه التغايرات فى الزمان والمكان فهو ثابت باق على حقيقته .

وهو — حامد — بذلك يقرر عدم فناء شىء ، فالآتى يأتى من الازل والذاهب يذهب للابد ، ولكن بين الآتى من الازل والذاهب للابد شىء نفتقده ، ينزل بالانسان فى لحظات الى كومة من تراب ، فاذا لم يكن هذا شيئا موجودا فكأن العالم محض لا شىء ، مقبرة كبرى تصطخب فيها الاشياء .

فاذن لابد من شىء ان لم يكن صار الى العدم فانه فارق البدن حتى فارقت الحياة الجسد ، هذا الشىء هو الروح .

ويرى أن الروح سر Mystere ومحيط ومستقل عانيا بذلك الفكرة القائلة بأن الارواح كائنة فى كل ظرف وحين فى الكائنات .. وهو فى اجابته ينهج نهج القرآن « قل الروح من أمر ربى » ويعمد لاثبات خلود الروح بدليل يأخذه من القرآن ، وهو نص الآية « افحسبتم انما خلقناكم عبثا » .

ويندفع عبد الحق حامد فى اثبات بقاء الروح ، وهو فى اندفاعه ينتهى الى أن الحياة مهزلة ويميل للريبة فى الاشياء والشك فيها . ويمكنك ان تلمس الجدل النازل عند حامد انه يبدأ من الحقائق اليقينية ويأخذ خطوة خطوة فى الاقتراب من فلسفة الشكوكين حتى ينتهى الى فلسفة الامكان ، لان حامد بطبيعته ميال للشك فى الاشياء ، والحقيقة التى يخلص بها ان الحياة ملهاه مفجعة Trgi-Comique ومهزلة ليس ورائها من شىء .

... ان الحقيقة اليقينية هى فى مطابقة المدركات الحسية للوجدان ، وهكذا ينتهى الى أن الحقيقة ذاتية قائمة فى عالم الواعية وأن معرفتنا بالاشياء نسبية مادام المقياس المشترك بين وجدان البشر مفتقد ومعنى هذا انها اعتيارية تختلف من شخص لآخر .

فى البدء ، حرصت أن أرسم بالكلمات صورة لملامح العطاء الفكرى لاسماعيل أدهم تمهيدا للتعرف على منهجه فى نقد الشعر من خلال أعلام المدرسة الرومانسية : خليل مطران ، ١٨٧١ ـ ١٩٤٩ ، وميخائيل نعيمة نوفمبر ١٨٨٩ ـ وجميل صدقى الزهاوى ١٨٦٣ ـ ١٩٣٦ ، واحمد زكى ابو شادى ١٨٩٢ ـ ١٩٥٥ ، وعبد الحق حامد ١٨٥١ ـ ١٩٣٧ .

اسماعيل ادهم ناقدا :

بداية أود أن أشير أن اسماعيل ادهم ينحدر من معطف النظرية الرومانسية . ومن تعاليمها يبسط رؤيته للنص الشعرى ، ورؤاه للشعر ورسالته . ويقف أمام مدلول كلمة « شعر » اللغوى والاصطلاحى . فيأتى بقول « الازهرى » فى تعريفه للشعر : « الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها والجمع اشعار ، وقائله الشاعر ، لانه يشعر ما لا يشعره غيره»

والكلمة استعملت عند العرب فىالجاهلية ، بمعنى العلم والمعرفة من حيث أن الشعور مقدمة للمعرفة والعلم ، فتقول شعرت به أى علمت ، وليت شعرى ما كان ، أى ليت علمى محيط بما كان ، وشعرت بكذا فطنت له . وجاء فى « تاج العروس » : (١٥) وقيل هو العلم بدقائق الامور ، وقيل هو الادراك بالحواس . وفى القرآن الكريم : « وما يشعركم أنها اذا جاءت لا يؤمنون » (١٦) « بمعنى وما يدريكم » . فالاصل فى الكلمة الشعور ، ومنها نقل اللفظ لباب المعرفة والعلم . وقد اشتركت العربية والعبرية فى نقل اللفظ من معنى الشعور الى معنى العلم والمعرفة .

والشعر عند العرب ، شعر من حيث هو فيض الشعور ، وعندهم أن هذا هو أصل التفرقة بين الشعر وبقية ضروب الكلام .

والشاعر وجمعه شعراء ، لفظ يطلق عند العرب على من يقرض الشعر . ومن حيث ان لفظة الشعر نقلت من باب الشعور بالشىء الى العلم به فان لفظ شاعر استعمل للدلالة على أهل الحجى من العرب من حيث هم أصحاب المعرفة والعلم ، ولما كان العلم والمعرفة عند العرب لهما

أصل مستمد من الغيب ، فان أصحاب الحجى هم أصحاب المعرفة المتصلين بقوى الغيب من الجن والشياطين .

والقارىء لآراء اسماعيل أدهم فى رسالة الشعر يلمس أنها تكاد تدور فى فلك النظرية الرومانسية ولا يبغى عنها حولا . فهو فارس من كوكبه فرسان النظرية الرومانسية فى الادب العربى الحديث : هيكل والعقاد و المازنى . انه من (الذات) يبدأ والى (الذات) يعود من (ذات) الشاعر ينطلق سابحا فى نهر الزمن ليؤكد هوية (الحاضر)من خلال البحث فى (ماضى) هذا الواقع . فى ضوء علاقة جدلية بين المدرسة الاتباعية والابداعية على نحو ما سنرى .

عند الدكتور اسماعيل أدهم أن « الشعر الكشاف » منحة الحياة والطبيعة لنفس الشاعر ، وذلك نتيجة استغراق فى ، ويخطىء من يذهب لتعريف الشعر بأنه الجمال .. فالشعر أسمى من أن تتصل رسالته بشىء معين لانه رسالة الحياة » .

ان الشعر شىء أبعد غورا فى الطبيعة الانسانية من أن يخضع للعقل وقوانينه لانه يتجه للاحساس والشعور ، وهو يعرض للحياة بالوصف او التصوير او التحليل . ان الشاعر مثله مثل المثال الذى يسكب من وحى فنه على الصخر آيات عبقريته — يستمد من الالفاظ والتراكيب المواد التى يقيم منها هيكل شعره . وعلى هذا ، فالفن والشعر جزء منه — شىء أبعد غورا من المظهر المادى الذىيظهر فيه ، شىء يتصل بروح الفنان والشاعر .

والدكتور اسماعيل أدهم يلح على ربط الشعر بالنفس والشعور والروح . « فالشاعر هو ذلك الانسان الذى يستوعب الحياة عن طريق شعوره واحساسه فيعرضها نابضة » ، (١٧) والشعر غايته فى ذاته ، لانه يتضمن أغراضه فى نفسه ، من حيث هو شعور يخالط الحياة فيجىء منها (١٨) وكأنه يقيم علاقة توحد بين الذات المدركة والموضوع المدرك . وتنتهى أغراض الشعر « عند حد التعبير عما فى الوجدان من معانى الحياة وصورها التى خالطته » .

فالدكتور اسماعيل أدهم من الشعور يبدأ والى الشعور يعود . انه « فيض الوجدان » و « نفحة علوية » والشاعر لا يعنى بالجمال الا قدر ما هو مثبت فى تضاعيف الحياة التى تبدو معكوسة فى اطار ذاته ، وهو الى هذا لا يعنى بابراز تلك اللذة والالم فى شعره الا بالمقدار الذى يخالط شعوره منها . (١٩)

ذكرت أن اسماعيل أدهم ينحدر من معطف النظرية الرومانسية التى ترى أن الشعر تعبير عن المشاعر ومن المسلمات النقدية أن مفهوم الشعر عند أصحاب هذه النظرية ، يركز على العالم الداخلى للشاعر ، بدلا من تركيزه على العالم الخارجى . ويربط مفهوم الشعر وخصائصه ربطا وثيقا بهذا العالم (٢) . ولقد دفعت الملابسات التاريخية والحضارية التى مرت بها مصر والعالم العربى ، أن يبحث المثقف العربى عن ذاته من خلال البحث عن الذاتالقومية ، وأن يتعانق الخيال الفردى للمثقف مع وجدان الجماعة واشواقها فى التخلص من نير الاستعمار والتبعية ، وانتزاع الحرية ومن

هنا توحدت (الذات) الفردية مع (الذات) القومية فى مطلب نبيل «الحرية» وكان الفرد (الماثل) هو البدء والمنتهى للوصول الى (المثال الرومانسى) ومن المسلمات فى تاريخ الحضارة أن الفرد هو الركيزة الاساسية ، والكعبة التى يطوف حولها فكر النظرية الرومانسية .

هنا نتريث قليلا لنتعرف على النسق النقدى العام للعصر الذى جاء « اسماعيل أدهم » افرازا حضاريا له . اذ ان ذلك يكشف عن وحدة الارومة التى تصل بين فكر هؤلاء جميعا فى نظرتهم للفن والحياة .

فالعقاد ـ مثل د. أدهم ـ يرفض أن يطرح تعريفا جامعا مانعا ـ على حد تعبير المناطقة ـ للشعر وان ارتكز على مطلب رئيسى لاغنى للشعر عن احتوائه . فالشاعر ينبغى أن يلتزم بمطلب يحقق من خلاله رسالة الشعر التى تتلخص فى أنه « التعبير الجميل عن الشعور الصادق ـ وكل ما دخل فى هذا الباب ـ باب التعبير الجميل عن الشعور الصادق ـ فهو شعر وان كان مدحا أو هجاء او وصفا للابل والاطلال ، وكل ما خرج عن هذا الباب فليس بشعر وان كان قصة أو وصف طبيعة أو مخترع حديث . (٢١) .

ويلتقى (العقاد) مع (د. أدهم) فى قوله ـ العقاد ـ «ان الشعر تعبير عن النفس الانسانية وتمثيل للحياة فى شتى الوانها وشكولها ويستحق من التقويم والتقدير ما تستحقه النفس والحياة . فاللغة ليست هى الشعر والشعر ليس هو اللغة ، والانسان لم ينظّم الا للباعث الذى من أجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو وضع الالحان . فالباعث اذن موجود بمعزل عن الكلام والالوان والرخام والالحان ، وانما هذه هى أدوات الفنون التى تظهر بها للعيون والاسماع والخواطر حسب اختلاف المواهب والملكات . فاذا وجدت الفحولة البدوية وجدت اداة النظم والتعبير . وبقى أن نبحث عن الشاعرية والخوالج والاحاسيس التى يعبر عنها الشاعر . وهذه الشاعرية قسط شائع بين الناس يعبرون عنه بما استطاعوا من لغات ، وقد يعبرون عنه كما تقدم بغير اللغات » . (٢٢)

وعلة الشعر عند د. محمد حسين هيكل (١٨٨٨ ـ ١٩٥٦) تقوم على اساس عميق سنده الشعور الانسانى الصحيح . من هنا يتحفظ د. هيكل على شعر المناسبات . ويرد علة التهافت فى هذا الشعر الى أن « الالهام فيه ينطبع فى النفوس من حوادث خارجة عنها ، فى حين أن الالهام فى الشعر الصحيح داخلى يصدر عن النفس ذاتها ويهتز كل وجود الشاعر، لانه الفيض (الكلمة اكتسبت قداسة لدى نقاد النظرية الرومانسية) المضىء لدخيلة حياته ولكل ايمانه ولكل عواطفه وكل وجوده » . (٢٣) فلابد من أن تكون هناك مناسبات تحرك نفس الشاعر وتهزها من الاعماق ، فتدفعها الى الافاضة بمكنون ما فيها .

فرسالة الشعر عند « هيكل » تتبلور فى أن يكون الشعر « أداة صالحة للتعبير عما يجيش بالنفوس وتضطرب به الخواطر » ويربط بين رسالة الشعر وبين حرية الشعور التى تدفع الشاعر أن يشدو بالشعر بوحى ما فى نفسه ، وما تلهمه حياته فيأتى شعره شعر النفس الفياضة

لا شعر الظروف التى لا شعر فيها . وأن يصور ما يصدر عن وحى الروح والهام العاطفة وفيض الفكر . (٢٤) وفى تعليله لسر عبقرية « شكسبير (١٥٦٤ — ١٦١٦) يرى أنها تكمن فى قدرته على أن يرى دخيلة « النفس الانسانية ... فأنت لا تقرأ له مسرحية ولا مقطوعة الا وجدت من وصف هذه المظاهر وصفا وديعا يدلك على مبلغ تأثيرها فى أعصاب هذا الشاعر الدقيق الحس تأثيرا يجعله يندفع الى الاعجاب بالجمال وتقديمه » . (٢٥)

أما « ميخائيل نعيمة » فمن (الغربال) يطالعنا برؤيته للشاعر فهو عنده « نبى وفيلسوف ومصور وموسيقى وكاهن . نبى — لانه يرى بعينه الروحية ما لا يراه كل بشر . ومصور — لانه يقدر أن يسكب ما يراه ويسمعه فى قوالب جميلة » من صور الكلام . وموسيقى لانه يسمع أصواتا متوازية حيث لا نسمع نحن سوى هدير وجعجعة . العالم كله عنده ليس سوى آلة موسيقية عظيمة تنقر على أوتارها أصابع الجمال ... والشعر الذى تعانق روحه روح الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواه . لذلك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه فى كلام موزون منتظم » .

« وأخيرا — الشاعر كاهن لانه يخدم الها هو الحقيقة والجمال وبالاختصار ان روح الشاعر تسمع دقات أنباض الحياة وقلبه يردد صداها ولسانه يتكلم « بفضله قلبه » تتأثر نفسه من مشهد يراه أو نغمة يسمعها فتتولد فى رأسه أفكار ترافقه فى الحلم واليقظة فتمتلك كل جارحة من جوارحه حتى تصبح حملا يطلب التخلص منه . وهنا يرى نفسه مدفوعا الى القلم ليفسح مجالا لكل ما يجيش فى صدره من الانفعالات وفى رأسه من التصورات ولا يستريح تماما حتى يأتى على آخر قافية فيقف هناك وينظر الى ما سال من بين شفرتى قلمه كما تنظر الام الى الطفل الذى سقط من بين احشائها . أمامه فلذة من ذاته وقسم من كيانه » .

أن (ميخائيل نعيمة) يعلو بالشاعر — حيث تعانق روحه روح الكون وبرسالته ويعود بالمفهوم الى سيرته الاولى ويلتقى مع كوكبه نقاد النظرية الرومانسية (العقاد — هيكل — المازنى — اسماعيل ادهم) أولئك الذين ينظرون الى أن الشعر يصدر عن الذات الشاعرة . فعنده أن الشاعر : « لا يأخذ القلم فى يده الا مدفوعا بعامل داخلى لا سلطة له فوقه . فهو عبد من هذا القبيل لكنه سلطان مطلق عندما يجلس لينحت احساساته وأفكاره تماثيل من الالفاظ والقوافى لانه يختار منها ما يشاء . فيختار الاحسن اذا كان من المجيدين أو ما دون ذلك بالتدريج حسب قواه الفنية والادبية » .

على نحو ما سبق ، فان النسق النقدى لهؤلاء النقاد ينبىء عن اتفاقهم فى علة الشعر .

ولست هنا بسبيل دراسة مواضع التأثير ، ومنابعه ، فمجالها الدراسة النقدية المقارنة لكن أشير الى اثر النظرية الرومانسية فى مفهوم الشعر لدى هذا الجيل من النقاد (٢٦ ، ٢٧) .

مفهوم الشعر بين الاتباعية والابداعية :

حرص اسماعيل ادهم أن يرسم خريطة نقدية يوضح من خلالها أبعاد المدرسة الاتباعة وسماتها ، مقارنة بالمدرسة الابداعية وهو فى

تفرقته بين المدرستين يطرح مفهومه للشعر ولرسالة الشاعر . والتفرقة بين المدرستين تثير اهتماما لافتا لانها تحدد حجم العطاء الفنى الذى قامت به كل مدرسة . وترصد حجم الدور الذى قام به الابداعيون من خلال النقد التطبيقى لاعلام الشعر الرومانسى كما تنبىء تاريخيا — عن الدور الذى قام به الاتباعيون أو (الاحيائيون) وعلى راسهم البارودى (١٨٣٩ — ١٩٠٤)

ان الشعر فى المدرسة الاتباعية عطاء فنى لـ « صوغ خلجات الشعور والنفس فى قوالب من فعل المحض وعمل الذهن الصرف » . (٢٨)

ويرتكز اسماعيل ادهم فى طرحه لمفهوم الشعر عند المدرسة الاتباعية على « ابن خلدون » فى مقدمته فصل فى صناعة الشعر ووجه تعلمه « وهذا الفصل بمثابة دستور لهذه المدرسة . اذ تحكم فى فهم الشعراء لرسالة الشعر وللعملية الابداعية ذاتها وكان مؤشرا راصدا للاتجاه الاتباعى . يقول ابن خلدون :

... « وفن الشعر ملكة تكتسب بالصناعة والارتياض فى كلام العرب حتى يحصل شبه فى تلك الملكة وحيث ينزل الكلام فى قوالبه ، ولا يكفى فى الشعر ملكة الكلام العربى على الاطلاق بل يحتاج بخصوصه الى تلطف ومحاولة فى رعاية الاساليب التى اختصته العرب بها واستعمالها حيث أن الاساليب عندهم عبارة عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب أو القالب الذى يفرغ فيه . ولا يرجع الى الكلام باعتبار افادته أصل المعانى الذى هو وظيفة الاعراب ، ولا باعتبار افادته كما المعنى من خواص التركيب الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العرض . فهذه العلوم الثلاثة خارجة عنصناعة الشعر وهى انما ترجع الى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، وتلك الصور ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، ويصيرها فى الخيال كالقالب أو المنوال . ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الاعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعل البناء فى القالب او النساج فى المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام . ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربى فيه . فان لكل فن من الكلام اساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة فسؤال الطلول فى الشعر يكون بخطاب الطلول كقول الشاعر : (يادار مية بالعلياء فالسند) ، ويكون باستدعاء الصحب للوقوف على الطلل كقوله : (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) ، أو بالاستفهام عن الجوانب لمخاطب غير معين كقول الشاعر ، (ألم تسأل فتجبك الرسوم) ، ومثل تحية المطلوب بالامر لمخاطب غير معين بتحيتها كقوله : (حى الديار بجانب الغزل) او بالدعاء لها بالسقيا كقوله :

اسقى طلولهم اجش هذيم وعزت عليهم نضرة ونعيم

... وأمثال ذلك .. فمن اراد قرض الشعر كان كالبناء او النساج والصورة الذهنية المنطبقة فى ذهنه كالقالب الذى يبنى فيه او كالمنوال الذى ينسج عليه ، فان خرج من القالب فى ثباته أو عن المنوال فى نسجه كان شعرا فاسدا » . (٢٩)

وهذا النص يحمل فى اعطافه دلالة تاريخية لافتة : فى تحديد «المتحول» فى تيار الشعر العربى . فاغراض هذا الشعر تكاملت وغدت منوالا ينسج الشاعر المتأخر بردته بالنظر الى روائعه والنسج عليهـا . وهـذا يعنى زحزحته المفهوم الاصيل الذى نشأ مع الشعر العربى ، وهو المفهوم الذى يقرن بين الشعر وفيض الشعور . تحول من (طبع) الى (صنعة) تقوم على المطالعة لدواوين الشعراء المتقدمين حيث ينشأ — من خلال المـران والدربة على أساليب صوغ الشعر — قالب او اطار شـامل من التراكيب تملأ شعاب عقل الشاعر فيفرغ منها صورة الفنية .

وهكذا — وبمرور الزمن — بدأ الشعر العربى يفقد ، الى حد كبير ، عناصره الوجدانية والشـعورية التى توارت فى استيحاء امـام الزخارف اللغوية والبديعية .

وامتد ظل هذا المفهوم الذى حدد قسماته الواضحة « ابن خلدون » ليستظل بظله — مع مطلع النهضة واليقظة القومية وما صاحبها من التفات نحو الماضى بحثا عن الذات القومية — ناقد احيائى كبير « حسين المرصفى » (١٨١٥ — ١٨٩٠) وشاعر احيائى كبير « محمود سـامى البـارودى » (١٨٣٩ — ١٩٠٤) رائد الشعر العربى الحديث . فهما معـا ، شـكلا ضفيرة مجدولة ، أحيت قيم الشعر العربى فى عصور ازدهاره ، مما مهـد للمدرسة الابداعية أن تواصل الابحار فى نهر الزمن وتعيد للشعر نبضـه ولتصور عناق اشواق الانسان ، روح الكون واسراره .

فالمرصفى (١٨١٥ — ١٨٩٠) يسير حذو الحاضر متبعا مفهوم « ابن خلدون » للشعر . والقارىء لكتاب الوسيلة للمرصفى يدرك بصمات « ابن خلدون » واضحة ولست بسبيل القراءة النقدية للمرصفى فى وسيلته لفهم الشعر ، فليس هذا موضعها ، لكن أشير الى اتفاقه ، وهو ناقد احيـائى كبير ، مع « ابن خلدون » فى النظر الى الملكة الشاعرة والعملية الشعرية التى هى — عندهما بمثابة المنوال الذى ينسج منها الشاعر بردته او نسج قصيدته . كمـا يتفق معـه فى عنصر « الذوق » والذاكـرة ، والفهـم الثاقب ، والقالب الذى ينسج الشـاعر ، ببصيرته موضوعاته الشعرية (راجع الوسيلة الجزء الثانى) .

وخطورة هذا المفهوم تبدت فى تأثيره على مفهـوم « البـارودى » (١٨٣٩— ١٩٠٤) باعث الشعر العربى ورائده . ومن الاهميـة ان أقدم للقـارىء المقدمة التى طرح فيها البارودى » مفهومه للشعر . فهى وثيقة نقدية تؤرخ ارهاصـات المنحنى التاريخى للمدرسـة الاتبـاعية بريـادة البـارودى .

يقول البارودى « ان الشعر لمعـة خيالية يتألق وميضها فى سـماوة الفكر ، فتنبعث اشعتها الى صحيفة القلب فيفيض بلالائها نورا يتصل خيطه بأسلة اللسان . فينبعث بالوان من الحكمة ينبلج بها الحـالك ، ويهتـدى بدليلها السالك ، وخير الكلام ما ائتلفت الفاظه وأئتلفت معانيه ، وكان قريب المأخـذ بعيـد المرمى سـليما من وصـمة التكلف ، بريئـا من عشـوة التعسـف غنيـا عن مراجعـة الفكرة ، فهـذه صـفة الشـعر الجيد ، فمن آتاه الله منه حظا وكان كريم الشمائل طاهر النفس فقد ملك أعنـه

القلوب ونال مودة النفوس وصار بين قومه كالغرة فى الجواد الادهم ، والبدر فى الظلام الايهم . ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم الا تهذيب النفوس وتدريب الافهام وتنبيه الخواطر الى مكارم الاخلاق لكان قد بلغ الغاية التى ليس وراءها لذى رغبة مسرح ، وارتبأ الصهوة التى ليس دونها لذى همة مطمح ومن عجائبه تنافس الناس رغبة وتغاير الطباع عليه وصغو آلاسماع اليه ، كأنما هو مخلوق من كل نفس او مطبوع فى كل قلب ، فانك ترى الامم على اختلاف السنتهم وتباين أخلاقهم وتعدد مشاربهم لاهجين به عاكفين عليه لا يخلو منه جيل دون جيل ولا يختص به قبيل دون قبيل ، ولا غرو فانه معرض الصفات ومتجر الكمالات .

ولقد كنت فى ريعان الفتوة واندفاع القريحة بتيار القوة الهج به لهج الحمام بهديله ، وآنس به أنس العديل بعديله ، لا تذرعا الى وجه أنتويه ، ولا تطلعا الى غنم احتويه ، وانما هى أغراض حركتنى ، وابساء جمح بى وغرام سال على قلبى ، فلم اتمالك أن أهبت ، فحركت به جرسى ، أو هتفت فسريت به عن نفسى ، كما قلت :

تكلمت كالماضين قبلى بما جرت   به عادة الانسان أن يتكلما
فلا يعتمدنى بالاساءة غافل   فلابد لابن الايك أن يترنما(٣٠)

وهذه المقدمة تعكس منحى الشاعر الاحيائى ، والتفاته نحو الماضى محتذيا اياه . فهو المثل الاعلى الذى يجسد عصر الازدهار الحضارى ، والذخيرة التى يتجاوز بها اللحظة الحضارية الهابطة التى يحياها . ومـا يهمنا هنا ، رؤيته للشعر بوصفه عملية عقلية فى المقام الاول . والبارودى عبر عن نظرة الشاعر الاحيائى او الاتباعى — بتعبير د. اسماعيل أدهم .

ولا ننسى مقولة « ابن خلدون » عن الصورة الذهنية المنطبعة فى ذهن الشاعر كالقالب الذى يبنى فيه او كالمنوال الذى ينسج عليه . كما لا ننسى ما رواه المرصفى فى حديثه عن « البارودى » وموقفه من (التراث) :

« ... لما بلغ سن التعقل وجد من طبعه ميلا الى قراءة الشعر وعمله فكان يستمع بعض من له دراية ، وهو يقرأ الدواوين ، أو تقرأ بمحضرته ، حتى تصور فى برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمحفوظات حسب ما تقتضيه المعانى والتعلقات المختلفة ، فصار يقرأ ولا يكاد يلحن ... ثم استقل بقراءة دواوين الشعر ومشاهير الشعراء من العرب وغيرهم ، حتى حفظ الكثير منها دون كلفة ، واستثبت جميع معانيها ناقدا شريفها من خسيسها ، واقفا على صوابها وخطئها ، مدركا ما كان ينبغى وفق مفاهيم الكلام وما لا ينبغى ، ثم جاء من صنعة الشعر باللائق » (الوسيلة الجزء الثانى) .

ويتكامل هذا النص مع النص السابق فى الكشف عن مراحل العملية الشعرية والخلق الشعرى التى تعتمد على الفكر ، ثم القلب ، فاللسان . وبتعبير زكى نجيب محمود « ... وهى خطوات لو وضعناها بلغة علم النفس لقلنا : انها : ادراك ، فوجدان ، فنزوع ، فاذا أخذنا الرجل بنص

عبارتــه ــ واولى لنـــا أن نفعل ــ رأينا ان نقطة البـــدء عنده اذا ما هم بنظم قصيدة من شعره أن ترتسم فى ذهنه صورة انـــه لا يقول انه يبـــدأ بما يرى مباشرة ولا بما يسمع مباشرة بل يبدأ بصورة يتكامل بناؤها فى ذهنه أولا ، وسيان بعد ذلك أن تكون الصورة مطابقة لمرئى أو لمسموع أو غـــير مطـــابقة » . (٣١)

ان الشعر عند «البارودى» صناعة وليس طبعا . ويرى د. اسماعيل ادهم انـــه : لمـــا كان العـــرب يعرفون الشعر على أنه الكلام الموزون المقفى الذى يجرى على أساليب العرب ويقصد بـــه الجمال الفنى فهـــذا جعلهم يعتبرون الشعر صناعة تتبع فيها المعانى الاوزان والقوافى ، بيان ذلك عندهم أن الوزن والقافية أصل اداته الشاعرية .

على أن الابداعية قامت قبل كل شىء تحارب مثل هذه الفكرة معتبرة الشاعرية الاصل ولهـــا أن تستعين بالاوزان والقوافى او ما يقوم مقـــامها لتكون لهـــا تلك النبرات الموسيقية التى تميز الشـــعر عن بقيـــة ضروب الكلام . وبين هذا التناول للشعر وتناول العرب للشعر يقـــوم الفـــرق بين الاتجـــاه الاتبـــاعى والاتجاه الابداعى . لان اعتبار الوزن والقافيـــة أصلا اداتهما الشاعرية يجعل البيت وحدة مستقلة فى مبنـــاها ومعنـــاها عمـــا بعـــدها وعمـــا قبلهـــا .

وعلى هـــذا الاســـاس يمكنك ان تعـــدل وتبدل فى ترتيب ابيـــات شعراء الاتباعيين بدون ان تخشى أن يؤثر هذا التبديل على معانى القصيدة واغراضها ، لان لكل بيت فىالشعر العربى وحدته .

وبعكس هذا قيام الاتجاه الابداعى على اساس ان الشـــاعرية هى الاصل ، وان من ادواتها الوزن والقافية ، لذلك تجد تسلسلا مقبـــولا فى الشعر الابداعى ، اساسه ان الشاعر يعبر عن خواطر متناسقة فى ذهنه وعن عاطفة متمشية فى صدره ، ومن هنا كانت وحدة القصيدة فى شـــعر الابداعيين أظهر شىء .

والشعراء الابداعيون يرون الشعر فنـــا منبها للتصور والحس عن طريق الرمز . وأن الشعر يفترق عن الرسم فى أن الرسم فن منبه للتصور والحس عن طريق النظر . وهما يفترقان عن الموسيقى فى أنها تنبه التصور والحس عن طريق السمع . (٣٢)

ويتولد عن انسحاب الشاعر او ارتداده الى « الداخل » أن ينسرب ما يجيش فى وجدانه فى صورة الفاظ فيتعانق اللفظ والمعنى . اذ اى التعبير عن الشاعرية هو كل اغراض الشاعر . ذلك ان الشاعرية تستعينبالاوزان او القوافى أو ما يقوم مقامها لتخرج الى العالم الظاهر متميزة بنبرات يتميز بهـــا الشعر عن بقيـــة ضروب الكلام .

فالشاعر حين يستعير الاوزان او القوافى او ما يقوم مقامها فهـــو يستعين بها ليؤلف وحدة موسيقية يتمكن أن يصب فيها الخلجات التى تتردد فى وجدانه ، وهو حين يصب هذه الخلجات فى الالفاظ فانهـــا تتصاعد فتكون وحدة لا يمكن أن تفصل الالفاظ فيها عن الشـــعور ، والشـــاعر فى ذلك كالموسيقى ، وكما انه لا يوجد فى الموسيقى أنغام فى جانب ومعان يعبـــر

عنها بهذه الانغام فى جانب آخر ، بل يوجـد هناك فقط صـوت تعبيرى .
(واسماعيل ادهم هنـا يرتكز على الناقد الانجليزى برادلى) كـذلك فى الشـعر لا يوجد الفاظ وحدها ومعان وحدها ، انما يوجد الفاظ تعبيريـة عمـا فى وجدان الشاعر ، هى مظهر الشاعرية والشعر نفسه . (٣٣)

اسماعيل ادهم بين المنهج النفسى والمنهج المعتمد على السيرة

الشـعر مظهـر نفسى لصـاحبه :

لما كان الشاعر يستوعب الحياة من طريـق وجـدانه ، ولمـا كان انسحاب ذاتيـة الشاعر على الحيـاة ، ومجىء شعره من مخالطة وجدانه لهـا ، فان صـوره الفنية تستمد خطوطها من نفس الشـاعر وطبيعته ، وبلغه اخرى لمـا كان الشعر ـ من حيث الموضوع ـ قطعـة من الحياة يعرضها لنـا الشاعر من خلال مزاجه الخاص ، وهو بمـا اوتى من مقدرة على الابراز والعرض قـادر على اثارة احساساتنا ومشاعرنا وينقلنا الى الجـو الذى خلقه فى شعره فنشعر وكأننا نحيـا فيه ونتحرك . فالعرض عنده يستمد خطوطه من طبيعة مزاجه وذاتيه التى تأثرت بأوضـاع المحيط الطبيعى والبيئة الاجتماعية . فمن هنـا اعتبر اسماعل ادهـم الشـعر مظهرا نفسيا يـدل على وجـه تفهم الحياة والاحساس بهـا . (٣٤)

المنهـج المعتمـد على السـيرة

يرتكز اسماعيل ادهم على منهجين يواجه بهما النص بالمنهج النفسى والمنهج المعتمد على السيرة وكلاهما يبدأ من الذات والى الذات يعود . فهو فى المنهج المعتمد على السيرة يستند الى علاقة الانسان بالبيئة . فالانسان ابن نشأته ووليد بيئته الاولى . لانه من الساعة التى يولد فيها حتى يودع ايـام الطفولة فان افعاله العكسية الاصيلة هى التى تستحكم فى سـلوكه مستنزلة الاسباب مباشرة من جهازه العصبى ، تلك الافعال ـ التى كانت تعرف من قبل بقواسر الطبع وأحكام الغـريزة والتى تكون مطواعـة فى طفولة الانسان للمؤثرات التى تنطوى عليها بيئتـه المكانية من الزمـان ، والانسان يخرج من طفولته تحت تأثير هذه العوامل مصبوبا فى قالب تتكون شخصيته استنادا اليه . هـذا القالب يكافىء الحـالات التى احاطت به من جهة ، والدوافع المستمدة من جبلته والتى تحركه من جهة أخرى . (٣٥)
وليس من شك ان الانسان عندما يغير فى بيئته فانما يتغير هو نفسه أيضا . يغـير ويتغـير فى آن .

ود. اسماعيل ادهم فى ارتكازه على البيئة انما يحفل بمـا تتأثر بـه الشخصية بالمحيط الاجتماعى . ومثل هذا التفكير يمـد الناقد بتكأة علميـة تساعده على تفهم عصر الشخصية الادبية التى يواجهها بالتحليل والنقد ، اذ يرتكز هـذا المنهج على قواعد واصول تمضى بنـا الى أغـوار النفس البشرية وتجعلنا على اتصال بنهر المعانى والافكار ، وكيف تتدفق فى اطوار النفس البشرية .

هذا المنهج فى البحث هو الذى يقتضيه منطق الامور . واذن ـ فيما يرى اسماعيل ادهم ـ لا وجه للاعتراض عليه ـ كما يفعل البعض ـ بأنه يقتل النقد الفنى . لان الآثار الادبية والفنية ، وان كانت تنعكس فيها ظلال روح العصر ، فهى نتيجة للمقدمات الخفية التى تفاعلت فى أطواء النفس حينا حتى برزت ، واذن تكون مهمة النقد الكشف عنها فى أصولها ومقدماتها . وليس معنى هذا أن يكون درس الادب نسبيا للاسباب التى تتمخض عنه ، لانه لا يعنى اغفال شأن الاعتبارات الفنية . فمثل هذا التفكير لا يؤدى الى رفض ما هو مجرد واحلال كل ما هونسبى ، وانما هو يعمل للكشف عن الاسس النسبية التى يتقوم بها هذا المجرد المنتزع من أعيان الاشياء النسبية فى صورها المختلفة وأشكالها المتباينة . والواقع أنه ليس هنالك فى الحقيقة . ما هو مجرد ، وانما كل ما هنالك تحول دائم وصيرورة متواصلة وتعاقب لا نهاية له من الفعل ورد الفعل ، نأخذ الاوضاع النسبية منها الاشياء ، ثم تراجع القسط المشترك منها ، وهو المجرد المنتزع من أعين متباينة الاوضاع . (٣٦)

ويخلص د. اسماعيل من هذه الضفائر المجدولة من المنهج النفسى والمنهج المعتمد على السيرة (البيوجرافى) ، بنظرة شاملة ينظر من خلالها متأملا فى المنحنى الشخصى (النفسى) والاجتماعى للشخصية الادبية . وتأثير ذلك مجتمعا فى الاثر الفنى (القصيدة) ويطبق هذين المنهجين على أعلام الشعر العربى المعاصر الزهاوى ، وخليل مطران ، وأبو شادى ، وميخائيل نعيمة والشاعر التركى عبد الحق حامد .

ود. اسماعيل ادهم يحرص على أن يفصح عن التأثير والتأثر المتبادل بين البيئة والشخصية فى رحلتها فى هذا الكون ، وهى مشدودة بين الثريا ، والثرى ، تسبح فى نهر الزمن وقد رفعت (شعار) التجديد مرتكزة (شراع) التراث .

وأكتفى بالوقوف أمام نماذج من نقده التطبيقى ليتعرف القارىء على منهج اسماعيل ادهم فى مواجهة النص النقدى وفى صلة النص بالمبدع .

على هذا النحو يستهل د. اسماعيل ادهم دراسته عن الخليل :

« عاش الخليل أيام طفولته الاولى مفصحا بحركاته وأعماله عن مزاج عصبى أصيل وطبيعة ذات حيوية زائدة ومشاعر متقدة واحساسات زاخرة . وكان مظهر هذا المزاج وهذه الطبيعة من الطفل نشاط متصل عجيب وحركته متصلة الحلقات . ومع كل هذا النشاط والحركة اللذين يبدو بهما الطفل لم يكن محيطه الاجتماعى العائلى ليتداخل فى نشاطه تداخلا مباشرا . ولهذا كانت حركات الطفل حرة ، يقوم بها عن دافع نفسى داخلى » . (٣٧)

ويقف أمام تأثير صفة « المعاونة والمراجعة » التى تتميز بها شخصية « خليل مطران » من حيث تأثيرها النفسى فى دفعه نحو المراجعة لقصائده وتجاربه الابداعية ومعاودة تنقيحها .

وعند « ميخائيل نعيمة » يقف أمام (التحول النفسى) المرتكز على ما طرأ على شخصية الشاعر فى مرحلة المراهقة . « نجح نعيمة فى مراهقته أن يتحول بالغريزة الجنسية من نبضاتها الاولى التى أحسها فى أعماقه الى حافز له بالاجهاد والعمل ينسى معه ويغفل النبضة التى تنبض الى اعماقه . وهكذا كانت تتسرب نبضات نعيمة الشهوانية نتيجة للكبت فى مسالك ومسارب دقيقة نفسية معقدة أثناء مضيها خلال نفسه ، حتى تفقد أصلها الشهوى وتنتهى بصورة من التعلق بالآداب ومظاهر الفنون » . (٣٩)

ويرى ان الصراع بين (المثال) و (الواقع) فى ادب ميخائيل نعيمة انما يرد فى أصله النفسى الى الصراع الداخلى فى نفس نعيمة » و « الصراع عند نعيمة باطنى ونشدان الطمأنينة فى الانسجام بين الواقع والمثال ، بين الحياة ونفسه — علة الانقسام فى نفس نعيمة » . (٤٠)

ويعرض لاثر الادب الروسي على نفسية « نعيمة » : « وقد تأثر نعيمة بهذه الروح ، لانها تعضد طبيعته وتأثر بجانبها بخاصة البحث فى مخابىء النفس ومطاويها ، ولاشك أن هذا كان نتيجة لما فيه من روح الانعزال والتأمل الباطنى ، وكان هذا يعكس على اسلوبه حين الكتابة الاطناب وكثرة التفاصيل والالحاح فى الوصف . وقد اجتمعت هذه الظروف كلها فى نعيمة لتؤهله فيما بعد — ليقوم بدور تاريخ الادب العربى الحديث (مجلة الحديث) .

وعلى هذا النحو يمضى د. اسماعيل ادهم فى تحليل شائق لشاعرية كوكبه من الشعراء العرب المعاصرين وفى لغة أقرب الى الدقة العلمية منها الى اللغة الادبية المشحونة بالعواطف والظلال .

وما اردت بهذه المقدمة دراسة نقدية لمنهج اسماعيل ادهم ودوره فى النقد المعاصر ، وانما هى وقفة متأملة بين ازاهير متناثرة فى الدوريات ، حاولت ان أضمها فى باقة وأقدمها لك — أيها القارىء العزيز — علنا نتنسم عبيرها واعدا أن تكون هذه الباقة — وهى لا تعدو كونها قراءة أولية — من أزاهير اسماعيل ادهم دعوة لان نحيا بعمق فى حديقته الموحشة وسط غابة النسيان .

هوامش :

(١) نشرت مجلة (الشرق Orient) السوفيتية باللغة الفرنسية فى المجلد XXXVII ص ٣١١ — ٣١٢ سؤال عن تاريخ حياة أعضاء أكاديمية العلوم السوفيتية الشرقيين ، فنشرت المجلة ملخصا عن حياة كل عضو فى بضعة عشر سطرا كان من ضمنها ما كتبه عن T.A. Edhen

(٢) ما قدم بل حسين جاهد بك

الكاتب التركى المشهور كتاب (تاريخ الاسلام — Islam Tarihi

(٣) ما نشرته جريدة (البلاغ) المصرية بناء على تحريات الحكومة المصرية فى العدد الذى صدر يوم ١٧ أبريل سنة ١٩٣٦ ، وقد جاء فيها شىء غير يسير عن سيرة حياته .

(٤) مانشر فى (أعمال اكاديمية العلوم الروسية السوفيتة — ص ١١٥ — ١١٦ ، عن سنة ١٩٣٥ عند انتخابه عضوا بالاكاديمية .
(٥) ما قدم به نقد هلكتاب الدكتور محمد حسين هيكل بك عن عن (حياة محمد) فى مجلة المستشرقين الالمانيين
Proceedings of the Russian Soviet Academy for Science
عدد مايو ويونية سنة ١٩٣٥ م . بقلم المستشرق أو. و. كننجهام
(٦) ما كتبه مارسل جروسمان Marcel Grossmann عضو الاكاديمية البروسية وزميل اينشتين فى مجلة (مذكرات اكاديمية العلوم البروسية) تحت عنوان « اعتراضات على نظرية النسبية وأجوبة عليها » ص ٢٦١ — ٢٦٤ ، سنة ١٩٣٥ .
(٧) الترجمة الانجليزية فى مجلة (المباحث الحديثة) بقلم الاستاذ الدكتور تشارلس جيمر بارسون لمقال للدكتور ادهم عن استخلاص قوانين المجال الكهربائى نظريا وتطبيقيا من المولد الكهربائى :
(٨) ما كتبه آدم انجرسباخ Adam Angersbach فى (مجلة المباحث البروسية للرياضيات) Jahresbericht d. preuss. Mathematik — ervereinigung ص ٧٥ — ٨٨ من المجلد ٣٨ سنة ١٩٣٥ تحت عنوان « الفعل الألكترو مغناطيسى » (الكهرطيسى) .
(٩) مقال الميكانيكيات الحديثة الدكتور ادهم « للاستاذ الدكتور جيمر بارسون بارسون عضو الجمعية الملكية للمياكنيكيات فى انجلترا فى (نيتشر الانجليزية سنة ١٩٣٥ ، ص ٣١٤ — ٣٣٣ .
(١٠) ما نشره دى دوندر ترجمة لمقال الاستاذ الدكتور ماكس بورن عن الميكانيكية الحديثة فى « مذكرات معهد العلوم والطبيعيات) فى نيوشاتل بعدد ديسمبر سنة ١٩٣٥
(١١) ماكتبه عنه المستشرق بارثولد W. Barthold عضو « اكاديمية لينغراد العلمية) فى مجلة (المباحث الشرقية) فى المجلد 12 ص ١٠١٨ — ١٠٣٦ ، سنة ١٩٣٥ .
(١٢) ما كتبه عنه المستشرق كزميرسكى Kizmirski مدير (معهد الدراسات الاسلامية) بموسكو ورئيس البعثات الارتيادية للجوف فى شبه جزيرة العرب فى مجلة المعهد المجلد CXXIX (1)ص ٢٩ — ٣٣ ، سنة ١٩٣٦
(١٣) ما كتبه عنه شقيقه ابراهيم أدهم ، المجلة الجديدة ، ديسمبر ١٩٤٠ ، ص ٤١ — ٤٦ .
(١٤) التركلى ، الاعلام ا م ١٠ ، ص ٣١٠ .
(١٥) الزبيدى ، تاج العروس ، مجلد ٣ ، ص ٣٠١ .
(١٦) الانعام : ١٠٩ .
(١٧) الامام ، ابريل ١٩٣٧ — ١٣١ .
(١٨) المقتطف ، يناير ١٩٣٩ — ٥٥
(١٩) نفسه .
(٢٠) محمود الربيعى ، فى نقد الشعر (القاهرة) ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ص ٨٧ ، ٩٢ ، ٩٣ .
(٢١) مقدمة وحى الاربعين ، ٦ .
(٢٢) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، دار نهضة مصر ، ١٩٨١ — ٤٣ .

(٢٣) ثورة الادب ، النهضة ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٦ .
(٢٤) نفســـه ٦٤ ، ٦٦ .
(٢٥) تراجم مصرية وغربية ، دار المعارف ، ١٩٨٠ ، ٢٦٣ — ٢٦٤ .
(٢٦) محمود الربيعى ، مرجع سابق .
(٢٧) زكى نجيب محمود ، قشور ولباب ، (دار الشروق ، ١٩٨١) ص ٢٦ وما يــلى .
(٢٨) المقتطف ، يناير ١٩٣٩ — ٥٥ .
(٢٩) ابن خلدون ، المقدمة ، ط . استانبول ، ٦٠٣ ، ٦٠٤ .
(٣٠) مقدمة دوان البارودى — راجــع مقــدمة ديــوان شــوقى وديــوان حافــظ .
(٣١) زكى نجيب محمود ، مع الشعراء ، « الطبعة الثانيــة ، دار الشروق ، ١٩٨٠ ص ١٨٠ .
ولا توافق على تعليل د. شوقى ضيف لشعر البارودى بأنه شــعر الطبع ، راجع البارودى رائد الشعر الحديث ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ص ١٠١ وما يــلى .
(٣٢) خليل مطران ، المجلة المصرية ، السنة الثانية ، ج ١ ، يونيو ١٩٠١ ، ص ١٢ .
(٣٣) المقتطف ، يناير ١٩٣٩ ، ص ٥٧ .
(٣٤) نفســـه ، ص ٥٥
(٣٥) نفســـه ابريــل
وانظر مجلة الامام حيث يطبق ادهــم المنهج المعتمد على الســيرة « البيوجرافى » مارس ١٩٣٧ ، ص ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ .
(٣٧) المقتطف ، يونيــو ٣٩ ، ٨٦ وما يلى .
وراجع المقتطف عدد نوفمبر ١٩٣٣ ، الصفحات ، ٤٦٧ وما يلى .. لتتعرف على تحليل أدهم لشخصية مطران وانعكاساتها فى أعماله الابداعية
(٣٨) المقتطف ، يوليو ١٩٣٩ ، الصفحات ٢١١ وما يلى .
والمقتطف ، اغسطس ١٩٣٩ ، ص ٣١٧ .
(٣٩) الحــديث ، ١٩٤٠ ، ص ٨٦ .
(٤٠) نفســـه .

---

* دكتور احمد ابراهيم الهوارى .

يعمل استاذا مساعدا للنقد الحديث فى كلية الاداب بجامعة الزقازيق .

حاصل على الدكتوراة من كلية الاداب بجامعة القاهرة برسالة موضوعها البطل فى الرواية .

النمطى والجمالى فى كلاسيكيات الماركســية

د. لطيفة الزيات

بدأت هذه الدراسة كمقدمة لمختارات من **ماركس وانجلز** تضع الفن فى الاطار الفلسفى والمعرفى للمــادية التاريخية الجدلية ، قمت بترجمتها عن الانجليزية ، ولم يتح لى نشرها حتى اليوم .

ووجدت المقــدمة تتسع الى ما لا حد ، ووجدت نفسى ، كمتخصصة فى النقد الأدبى أضيق بالتفاصيل المعروفة لنشأة الأدب وتطوره ، وعلاقة البنية التحتية بالبنية الفوقية ، والرؤية السوقية ، والصــحيحة لهــذه العلاقة ، وأسعى الى المزيد من التحــديد والتركيز على كيفيــة تصــور **ماركس وانجلز** لطبيعة **العمل الفنى ، ومدى علاقة هذا العمل بالواقــع ، ونوعية المعرفة التى تخرج بهــا منه** ، وبعد جهــد **وجدت فى العــلاقة ما بين النمطى والجمالى الجزئية التى تحمل بذور الكل** ، والتى تتيــح لى التركيز على النقاط التى شئت تبيانها . وتأتى ادراج هذه الجزئية فى الاطــار الفلسفى والمعرفى الذى تكتسب فى ظله المعنى .

وتنقسم الدراسة الى اقسام ثلاثة ، يتناول الأول النمطى والجمالى فى ظل المــادية التاريخية ، والثانى فى ظل الجدليــات ونظــرية المعرفة الجدلية ، ويخلص الثالث بالنتائج ، مع الاقرار بأن التقســيم يســتهدف التبسيط ويحاول ما امكن عدم الاخلال بارتباط لا ينفصــم ما بين المــادية التاريخية ونظرية معرفتها الجدلية .

ولم أبدأ هذه الدراسة من فراغ ، بل اعتمدت على انجــازات النقد المــاركسى المعاصر عامة ، **وعلى انجازات جورج لوكاش** خاصة ، الذى توصل دون غيره الى نظــام جمــالى متكامل ، يحتمل الاختلاف ، وان لــم يحتمل الاهمال .

ورغم هذا الاعتماد ، وربما بسببه ، كان لى فى هذه الدراسة نصيبى من الاجتهاد ، الذى يتجاوز تحليل النصوص ، والربط والتدليل والاستنتاج، الى مساهمة متواضعة فى بعض النقاط يتصل أبرزها بتفسير اختلاف نوعية المعرفة التى نخرج بها من العمل الفنى ، وبتفضيل كل من **ماركس وانجلز** للأسلوب الرمزى على الأسلوب الدلالى .

- ١ -

يستخدم كل من **ماركس وانجلز** تعبير « **الواقعية** » كمعيار للصلاحية فى تقسيم العمل الفنى . غير أن تعبير **الواقعية** فى ظل هذا الاستخدام يتسع ليغطى تاريخ الفن الانسانى مكتملا ، باستثناء بعض الاتجاهات التى تمثل ارتدادا فى هذا التاريخ الفنى ، وبالتالى ارتدادا عن الواقعية كفن القرون الوسطى المبنى على الدلالة ، وفن بعض ممثلى الكلاسيكية فى القرنين السابع والثامن عشر ، وبعض ممثلى الرومانسية الألمانية فى القرن التاسع عشر . وتعبير **الواقعية** فى كلاسيكيات الماركسية يتسع ليشمل فيما يشمل الادب الاغريقى وعظماء ممثليه مثل **هومروواسكليس وسوفوكليس** ، وادب عصر النهضة وعظماء ممثليه مثل **شكسبير ودانتى وسيرفانتس** ، وأدب القرن التاسع عشر الواقعى وعظماء ممثليه مثل **بلزاك وديكنز وتولوستوى وابسن.**

واصطلاح **الواقعية** لا يشير عند **ماركس وانجلز** ، كما يشير عادة عند الجماليين البرجوازيين ، الى اسلوب **واحد** بين **العديد** من الأساليب الفنية، بل يتسع لكافة الاساليب . وماركس يحتفى بحكايات **هوفمان** وبلزاك المبنية على الفانتيزيا بمدى ما يحتفى **بالكوميديا الانسانية لبلزاك** التى تمثل قمة ما تواضعنا على تسميته بالأسلوب الواقعى فى القرن التاسع عشر ، وهو يدرج **شكسبير** وأسلوبه ، الذى تواضعنا على تسميته بالأسلوب الرومانسى، فى نفس اطار الواقعية الذى يدرج فيه **بلزاك وديكنز وتولستوى** . وكل ما هو فن أصيل يندرج عند **ماركس وانجلز** فى اطار **الواقعية** ، وخاصة فى مجال الرواية والدراما .

واصطلاح **الواقعية** فى كلاسيكيات الماركسية يشير الى أبعاد ثلاثة تضح فى فكرة **الكلية** ، **والنمط** من خلال **الفن** الذى هو نوعية خاصة من نوعيات الجمال . والبعد الأول وهو **الكلية** يشير الى الواقع الموضوعى التاريخى الاجتماعى الذى يستمد منه العمل الفنى مادته ، ويشير فى ذات الوقت الى العمل الفنى ، اذ أن كل عمل فنى **كلية** . أما البعد الثانى والثالث فيندرجان فى نطاق الفن فحسب ، فالفن اذ يعمل فى مجال **الخاص** يخلق **النمطى** مضفيا على العمل الفنى صفة **الكلية** ، أى صفة العالم المستقل المتكامل الذى يثير المتعة الجمالية وينفرد بها عن جميع اشكال الوعى من جانب ، ويقدم من جانب آخر معرفة فريدة .

لا ينفرد العمل الفنى بتقديم المعرفة ، ولا يستهدف حتى تقديمها ، ومع ذلك فالمعرفة التى يقدمها لنا العمل الفنى عن الواقع الموضوعى معرفة فريدة تختلف عن غيرها من الوان المعرفة ، وهى معرفة اكثر دلالة

وصدقا وعمقا وكمالا . وهذه هى الحقيقة التى يكررها كل من ماركس وانجلز فى أكثر من مجال .

فى معرض الحديث عن الفن الروائى فى انجلترا فى القرن التاسع عشر يقول **ماركس** « يكشف التصوير البليغ والحى للدنيا الذى تقدمه المدرسة المعاصرة اللامعة للروائيين فى انجلترا ، عن حقائق سياسية واجتماعية أكثر بكثير من تلك التى توصل اليها كل السياسيين المحترفين والدعاة والمبشرون مجتمعين » . ويقرر **انجلز** أن **الكوميديا الانسانية لبلزاك** أمدته بمعرفة ، بالكلية الاجتماعية التاريخية التى تعرض لها ، أعمق بكثير من تلك التى استمدها من « كل مؤرخى الفترة المحترفين من الاقتصاديين وعلماء الاحصاء مجتمعين » .

والمعرفة الدالة والفريدة التى نخرج بها من الفن معرفة تنبع من طبيعة العمل الفنى **ككلية** مستقلة ومتكاملة تتوصل الى **النمطى** من خلال الحركة فى المجال الذى تنفرد به وهو **مجال الخاص** ، والعمل الفنى فى هذا الاطار هو **عرض نمطى** أو **رمزى** يستثير الواقع الموضوعى فى كليته استثارة دالة وموحية .

الانسان ، وفقا **لماركس** قادر على أن يخلق وفقا لقوانين الجمال ، والعمل الفنى الذى يخلقه وفقا لهذه القوانين **كلية** ، أى عالم متكامل قائم بذاته ، له مجاله الخاص به ، وقوانينه الخاصة به التى تصهره فى وحدة تستقل به عما هو خارج عنه . و « ليست الكروم المرسومة بالزيت رموزا لكروم حقيقية ، فهى مجرد كروم وهمية » ، كما يقول ماركس .

وتشكل هذه **الكلية** للعمل الفنى **عالما وهميا** ، قائما بذاته ، ومستقلا عما عداه ، تندرج جزئياته فى كلية ، وتعميمات الكلية تسرى فى كل جزئية من جزئياتها ، وكل جزئية تحمل بذور الكلية ، والكلية التى هى هذا العالم الوهمى المغلق أكبر من مجموع جزئياتها .

وبمدى ما تستقل **كلية** العمل الفنى عما هو خارج عنها ، بمدى ما تستثير الواقع الموضوعى الذى تعرض له استثارة دالة وموحية ، **وكلية** العمل الفنى الوهمية تعنى فيما تعنى اندراج جزئياته فى كليته اندراجا كليا يطيح بالعلاقة بين الدال والمدلول . ودون هذا الاندراج يستحيل خلق العالم الوهمى الذى يستثير ، فى كلية ، الواقع الموضوعى ، ويستحيل خلق عنصر الايهام الذى جعل هذه الاستثارة أمرا ممكنا .

واذا ما انفصلت جزئية من جزئيات العمل الفنى عن كليته ، مشيرة اشارة مباشرة الى جزئية من جزئيات الواقع الموضوعى ، فقدت **الكلية** طابعها الوهمى ، وفقدت بالتالى عنصر الايهام والقدرة على استثارة الواقع الموضوعى .

ترتبط **كلية** العمل الفنى مع **النمط** فى وحدة لا تنفصم فى جماليات كلاسيكيات الماركسية . والمجال **الخاص** الذى يخلق **النمطى** هو الجوهر البنائى فى هذه الجماليات .

يعرف **انجلز الواقعية** على أنها « التصوير الصادق لشخصيات نمطية فى ظل أوضاع نمطية ... » . ولو تمعنا فى العبارة لوجدنا أنها فى الواقع لا تقدم تعريفا للواقعية ، وانما تقدم تعريفا للعمل الفنى الأصيل من وجهه نظر المادية الجدلية . وينقسم هذا التعريف الى شطرين ، يشير أولهما الى الواقع الموضوعى ، أو الى **الكلية** التاريخية الاجتماعية التى يستمد منها العمل الفنى مادته الخام ، والى طبيعة رؤية الفنان لهذه الكلية وتصويرها . وعبارة « التصوير الصادق » ، كما يستخدمها **انجلز** ، شأنها شأن عبارة « التصوير الحى والبليغ للدنيا » التى يستخدمها **ماركس** فى أطار آخر ، عبارة تبدو مطاطة مستهلكة . فكل كاتب ، أيا كان منطلقه وأيا كانت طبيعية رؤيته للحقيقة الموضوعية ، يتوهم أنه يصور الواقع تصويرا صادقا وحيا وبليغا . غير أن هذه العبارة المستهلكة والمطاطة تكتسب تحديدا جديدا وواضحا فى ظل المنطلق الفلسفى للمادية التاريخية ، والمنهج الجدلى الذى تعتمده ، ونظرية المعرفة التى تصدر عنها .

واذا ما انتقلنا الى الشطر الثانى من تعريف **انجلز** للواقعية كتصوير صادق**لشخصيات نمطية** فى **أوضاع نمطية** لتبينا أن العبارة فى مجملها تشير الى العمل الفنى وقد **اكتمل** ، أى الى **كلية** العمل الفنى وقد خرجت الى حيز الوجود كهذا العالم الوهمى المستقل القائم بذاته .

وعبارة « شخصيات نمطية فى أوضاع نمطية » تشير الى المضمون وقد انتقل من مستوى **الحياة** الى مستوى **الفن** ، أى الى **المضمون** وقد سرى فيه **شكله** ، **والشكل وقد** سرى فيه **مضمونه** فى تلك الوحدة الفنية التى لا تنفصم . **والشكل** الذى ينبع من **المضمون** والذى يمليه هذا المضمون هو فى نهاية المطاف الذى يخلق استقلالية الفن ، أو هو الذى يخلق هذه الكلية **الفنية** المستقلة **والشكل** بهذا المعنى وهو الذى يخلق **النمط** ، ويحول العمل الفنى الى عرض نمطى ، رمزى وتمثيلى .

والنمط لا يتوفر الا فى **العمل الفنى** ، وما من شخصيات نمطية فى الحياة، وما من أوضاع نمطية فى الحياة ، كما سنتبين ذلك .

وسأعرض لمتضمنات هذا التعريف للعمل الفنى الذى يقدمه **انجلز** ، ويقره **ماركس** فى أكثر من مجال ، فى ظل المنهج المادى التاريخى الجدلى، مشيرة من حين الى حين الى بعض النقاط التطبيقية التى يثيرها كل من **ماركس وانجلز** حول **النمطى** فى الفن .

ترى الماركسية فى الوجود عملية تاريخية ديناميكية دائبة الحركة والتغير ، ومفهوم الماركسية للتغير والحركة مفهوم مادى جدلى يقوم على الاقرار بأن التغير ، كميا كان أو كيفيا يشكل دائما تطورا ، وأن التغير الذى يقوم دائما وأبدا على صراع الاضداد فى ظل وحدة لا تلبث أن تنكسر ، يتمخض دائما عن تطور . ومن ثم يركز هذا المفهوم المادى التاريخى الجدلى على التعرف على المصادر الذاتية للحركة ودوافعها . ويختلف هذا المفهوم ، بالطبع عن المفهوم المثالى الذى يرى فى التغير التاريخى تكرارا يبدأ من حيث ينتهى ، يأخذ مساره شكل الدوائر زيادة ونقصانا ، ومن ثم

يهمل هذا المفهوم المثالى دراسة مصادر الحركة ودوافعها ، أو ينسبها الى قوى خارجة عن مقومات هذه الحركة ، غيبية كانت هذه القوى ، أم غير غيبية .

والتطور فى المفهوم المادى الجدلى هو صراع الأضداد فى ظل وحدة، أو كلية تاريخية اجتماعية ، هى وحدة عابرة ونسبية لا تلبث أن تفسح المجال لوحدة جديدة ، أو كلية جديدة ، تتضمن بدورها امكانيات تبادل المواقع بين الأضداد .

ومفهوم الكلية مفهوم أساسى فى المادية الجدلية لا يتأتى بدونه فهم أى جانب من جوانبها .

يشكل كل مجتمع من المجتمعات **كلية** اجتماعية تاريخية تضم كل ظواهر هذا المجتمع ، مادية كانت هذه الظواهر أم معنوية ، موضوعية كانت أم ذاتية طبيعية كانت أم انسانية ، خارجية كانت أم داخلية . وكل مجتمع من المجتمعات يشكل فى فترة من فترات تطوره التاريخى كلية مركبة ومعقدة . وتتكون هذه **الكلية أولا** من كليات جزئية مركبة ومعقدة بدورها ، وتتكون هذه **الكلية ثانيا** من محصلة التفاعل القائم على الوحدة والتضاد ما بين هذه الجزئيات بعضها والبعض من ناحية ، وهذه **الجزئيات** جميعها **والكل** من ناحية ثانية . **والكل** هو محصلة التطور التاريخى لهذا المجتمع أو لهذه الكلية التاريخية الاجتماعية .

والكلية الاجتماعية التاريخية تشمل فيما تشمل القاعدة المادية والقوى المنتجة ، وعلاقات الانتاج ومحصلتها ونقطة التطور التاريخى التى توصلت اليها . وتشمل هذه **الكلية** أيضا العلاقات الاجتماعية والسياسية والقانونية ، وأشكال الوعى المختلفة بما فيها الفن والعلم والدين والفلسفة، والوسائط التى تربط بين هذه الكليات الجزئية كالمفاهيم والتصورات السائدة ، المتوارثة منها والمكتسبة ، والاعراف والتقاليد والقيم الروحية والدينية ، وكل المؤسسات الانسانية على اطلاقها . **والكلية الاجتماعية** التاريخية تشمل فيما تشمل كل هذه الاشياء مجتمعة متفاعلة بعضها مع البعض تفاعلا جدليا ، فى صراع يقوم على أساس التضاد ، وفى ظل **الوحدة** التى يفرضها وجود الكلية الاجتماعية التاريخية ، وهذا الصراع يستند فيما يستند ، على سلسلة من العلاقات الثنائية الجدلية بين الذات والموضوع ، الانسان وواقعه المادى ، الحرية والضرورة ، الخاص والعام ، المجسد والمجرد ، الممارسة والتأمل ، المعلول والعلة ، النسبى والمطلق .. الى ما لا نهاية من الثنائيات . وبفضل هذا الصراع الجدلى يتبادل طرفا الصراع المواقع ، والعلة هنا تصبح معلولا هناك ، والمعلول هناك علة هنا ، وهكذا فى حركة دائبة لا تخمد .

وفى ظل هذا المفهوم **للكلية التاريخية الاجتماعية** ، يتحتم ايجاد نقطة ارتكاز ، أو محور تتحلق حوله هذه المؤسسات الانسانية اللانهائية ، أو هذا الخضم من الكليات الجزئية المندرجة فى مستويات لا نهائية ، والمتفاعلة هذا التفاعل الجدلى المتباين الاتجاهات والمتعدد الأوجه . ولابد أن تكمن نقطة الارتكاز هذه فى حياة الانسان العملية ، فى ممارسته اليومية ، أو فى

عمله الهادف الذى يشكل جوهرة . ومن ثم يتأتى أن تكون **علاقات الانتاج** هى نقطة الارتكاز ، أو المحور الذى يتحلق حوله هذا الخضم الهائل من الكليات الجزئية التى يتشكل من مجموعها المجتمع أو **الكلية التاريخية الاجتماعية** .

والمادية التاريخية الجدلية اذ تدرج الاقتصاد كمحور للكليةالاجتماعية التاريخية وكنقطة الارتكاز فيها ، لا تدرجه فى تميمته ، كما يندرج فى ظل النظام الرأسمالى . ففى ظل النظام الرأسمالى تبدو علاقات الانتاج الاجتماعية كما لو كانت خصائص للسلعة ، وتبدو علاقات الناس فى الانتاج كما لو كانت علاقات بين أشياء . أما المادية التاريخية الجدلية فتحرر الاقتصاد من طابع التميمية ، وترجعه الى جوهره الحقيقى كأساس للحياة الاجتماعية للناس : كعلاقات اجتماعية بين الناس بعضهم البعض ، وبين الناس والطبيعة .

لحظة ترتكز الكلية التاريخية الاجتماعية على محور هو العمل الهادف للانسان ، وهو علاقات الانتاج التى يدخل الناس أطرافا فيها ، يتأتى نقل مركز الثقل من المستوى المجرد الى مستوى الأسس الواقعية الاجتماعية للوجود ، ويتأتى التزاوج بين النظرى والعملى ، بين التأمل والممارسة ، بين الذاتى والموضوعى ، بين الانسان وواقعه . وفى ظل هذا التزاوج يصبح من الطبيعى ادراج كل ألوان المعرفة وكل أشكال الوعى الانسانى فى وحدة جدلية .

وفى النظام الفلسفى للمادية الجدلية التاريخية تندرج **كل أشكال الوعى**، ووسائطها المشروطة تاريخيا واجتماعيا فى **كليتها** التاريخية الاجتماعية ، تنبع من نفس المورد ، وتصب فى ذات المورد . وفى نظام هيجل الفلسفى تبقى **أشكال الوعى** ، ووسائطها من مفهومات وتصورات منعزلة عن العملية التاريخية الحقيقية ، يبقى كل منها كجزيرة منعزلة ، يكتسب صفة الاستقلال ، كما لو كان يشكل ماهيات ثابتة وخالدة ومطلقة . ويأتى هذا الخلل فى نظام هيجل الفلسفى نتيجة للفصل التعسفى ما بين التأمل والممارسة ، ما بين العمل الذهنى والعمل اليدوى ، ما بين أشكال الوعى الانسانى ، والواقع الفعلى للانسان الذى تنبع منه أشكال الوعى وتصب فيه .

ترد فروع المعرفة وأشكال الوعى الانسانى ، بما فيها الفن الى عملية التطور التاريخى ، وهى تعتمد من حيث نشأتها وخط تطورها ونموها ، على هذه العملية . وما من مسارات لنشأة فروع المعرفة وأشكال الوعى الانسانى مستقلة استقلالا كاملا عن عملية التطور التاريخى ، ولا يعنى هذا الارتباط مجال التطابق بين تاريخ كل فرع من فروع المعرفة وكل لون من ألوان الوعى الانسانى ، والآخر ، و لايعنى أيضا وجود تطابق بين تاريخ كل منها وعملية التطور التاريخى . وبهذا المعنى فتاريخ الفن ، على وجه المثال ، يتمتع باستقلالية ما ، ولا يتمتع باستقلالية كاملة عن عملية التطور التاريخى ، وقد يسبق **تطور الفن تطور الكلية** التاريخية الاجتماعية التى ينبع منها ، وقد يتخلف عنها . وتطور **الكلية التاريخية الاجتماعية** الى كلية أكثر تقدما ، لا يعنى بالضرورة تغيرا مطابقا واكبا فى الفن ، فقد

يستغرق الفن وقتا أطول ليلحق بالكلية الجديدة ، وان لحق بهـا فى نهـاية المطاف .

وانعدام التطابق مبدأ أساسى من مبادىء المـادية التاريخية لا يتأتى بدونه فهم الارتبـاط العضوى بين فروع المعرفة وأشكال الوعى الانسانية من ناحية ، وبين التطور التـاريخى من ناحية ثانية ، ولا يتأتى دونه فهم تاريخية المعرفة التى تقدمها فروع المعرفة وأشكال الوعى الانسانى ، تلك المعرفة المحكومة بجدلية المطلق والنسبى .

تكتسب فروع المعرفة وأشكال الوعى الانسانى ، بما فيها الفن ، طبيعة المعرفة التى تقدمها من طبيعة **الكلية التاريخية الاجتماعية** التى تنبع منها وتصب فيها ، والكلية التاريخية الاجتماعى تصور تاريخى مبنى على جدلية **المطلق والنسبى** . ومن ثم فالمعرفة التى تقدمها لنـا أشكال الوعى وفروع المعرفة هى معرفة محكومة بجدلية المطلق والنسبى .

والكلية التاريخية الاجتماعية كلية مطلقة من حيث توجد ككلية لهـا طابعها الكلى ، ومن حيث توجد كحلقة من حلقـات التطور التاريخى . وهى نسبية من حيث تؤثر وتتأثر بطبيعة الكليات التى تندرج فى اطارها فى ظل العملية الكلية لعملية التطور ، ومن حيث تخضع لكليات أعلى وأكثـر تركيبا ، وهى نسبية من حيث تحد بحدود فترة تاريخيـة محدودة لا تلبث بعدها أن تفقد طابعها **الكلى** ككلية ، مفسحة الطريق لكلية تاريخية اجتماعية جديدة ، هى بدورها وحدة للمتناقضات المتفاعلة .

وهذا التصور للكلية التاريخية الاجتماعية ككلية محـكومة بجدلية المطلق والنسبى ، لا يعنى فلسفيا تبنى النسبى ، فالمـادية الجدلية لا تضع النسبى تجـاه المطلق وجهـا لوجه كنقيضين لها يلتقيان ، وهى تؤمن بأن كل حقيقة مطلقة تنطوى على نسبية تصل ما بينها وما بين المكان والزمان والأوضاع التاريخية الاجتماعية المحددة لهذا المكان والزمان ، وكل حقيقة نسبية ، فى هذا الاطار تتمتع بصلاحية مطلقة طالمـا تحـاول ما أمكن الاقتراب من الحقيقة يقول **لينين** :

« فى الجدلية (الموضوعية) نجد أن الفارق بين النسبى والمطلق هو فى حد ذاته فارق نسبى . ووفقا للجدلية الموضوعية نجد المطلق فى النسبى. أما من وجهة نظر الذاتية والسوفسطائية فالنسبى يبقى مجرد نسـبى مستبعدا للمطلق » .

وكل ألوان المعرفة ، وكل أشكال الوعى الانسانى ، بما فيها الفن ، تحاول أن تقترب من كلياتها التاريخية الاجتماعية ، وأن تمسك بها والمعرفة التى تقدمها لنا ، والأمر كذلك معرفة محـكومة بجدلية المطلق والنسبى .

الكليات فى الحياة اليومية كليات خارجية ، وكليات داخلية ، والكليات الخارجية تمتد لتشمل كل الظواهر الموضوعية التى يستهدفها العلم . أما الكليات الداخلية فهى أعماق الانسان فى ظل كليته الاجتماعية التاريخية ، أى أعماق الانسان فى ظل العوامل الاجتماعية التاريخية فى مجتمعه المعين ، وفى عصره المحدد ، تلك العـوامل التى يتأثر بها الانسان ويؤثر فيها .

والكليات الداخلية هى هدف **الفن** ومجاله ، والفن دون بقية أنواع المعرفة يستهدف هذه الكليات الداخلية ، ويحيلها الى مجال الخاصة الذى يستقل به . والفن كبقية فروع المعرفة التى تقوم على الانعكاس ظاهرة اجتماعية تاريخية ، ولكنه يختلف عن بقية الظواهر الاجتماعية التاريخية، فيما يختلف ، فى الهدف الذى يستهدفه ، وفى المجال الذى يعمل فيه وهو مجال **خاص** .

وفى جميع أشكال الوعى يلتقى الذاتى والموضوعى ، أى تلتقى الذات والموضوع ، غير أن الوضع يتغير من لون من ألوان المعرفة الى الآخر ، ففى العلم على وجه المثال نجد العالم يحاول ما أمكن استبعاد العنصر الذاتى معتمدا على ادواته الموضوعية ، ومرتفعا عن مستوى التفكير اليومى، لكى يتمكن من التوصل الى النتائج المطلوبة (التصغير ، التكبير ، التجريد ... الخ) . ويختلف الأمر بالنسبة للفن ، اذ تتعاظم أهمية العنصر الذاتى ، وتصبح **الكينونة الذاتية** هى الهدف والمحور معا . فالفن ظاهرة **انسانية تتصل بالانسان ، ويشكل الانسان مركزها** ، ويتواجد فيها العالم الخارجى بمدى ما لا يكتمل وجود الانسان بدون تواجده . والعالم الخارجى لا يندرج فى الفن الا بمدى ما يشكل الاطار لوجود الانسان والمجال الذى تدور فى نطاقه الاهتمامات والممارسات والمشاعر الانسانية . **وهذا العالم الخارجى لا يندرج فى الفن الا من وجهة نظر الانسان** .

والفن كظاهرة انسانية تتصل بالانسان ويحتل الانسان مركزها لا يختلف عن العلم فحسب ، بل هو يختلف أيضا عن بعض فروع المعرفة التى تتصل اتصالا مباشرا بالانسان كالعلوم الانسانية والاجتماعية . فالفن لا يعنى كما تعنى العلوم الانسانية والاجتماعية بالعلاقات الانسانية على اطلاقها فى كلية تاريخية اجتماعية معينة ، وانما هو معنى بشخصيات مجسدة كل التجسيد ومحددة كل التحديد ، شخصيات حية تؤثر وتتأثر بالعوامل الاجتماعية والتاريخية فى بيئتها ، وتفعل وتحب وتعيش وتتحرك فى ظل الاطار المتكامل الذى يشكل بيئتها . والفنان اذ يحاول الامساك بجوهر الفعل الانسانى يدرج هذا الفعل فى مكانه وزمانه ، موحيا بمنبع هذا الفعل ومصبه ، بمساره من حيث جاء ، وبمآله الى حيث يتجه .

وتحتل العلاقة الجدلية ما بين الفردى والكلى ، بين الذات والموضوع، أهمية كبرى فى الفن . **الفنان** الذى يقوم بالاختيار هو **فرد** ، وهو أيضا **كائن اجتماعى** ، وبمدى ما تتراكم عظمة الحياه . وغناها فى ذاته ، كمادة للوعى ، بمدى ما يكون قادرا على استيعاب ما هو نمطى فى الحياة ، وبمدى ما يستطيع هذا **الفرد** الامساك **بالنمطى** بمدى ما يكون **مثلا للبشرية** . **والفنان الفرد ، والممثل للبشرية** ، يختار **النمط** أو **الشخصية الفنية الفردية والممثلة للبشرية** ، وهذا هو معنى الاختيار فى الفن .

ويرجعنا كل هذا الى الشطر الأول من تعريف انجلز للعمل الفنى ، اى الى الاشارة الى الواقع الذى يستمد منه العمل الفنى مضمونه ، والى طبيعة المضمون الملائم للعلاج الفنى .

تستمد **كلية العمل الفنى** الكثير من مقـوماتها من الكلية الاجتماعية التاريخية التى تنبع منها وتنتمى اليها . والعمل الفنى مشروط ، شكلا ومضمونا ، حتى الاعماق بكليته التاريخيـة الاجتماعية . **والكلية** التى هى العمل الفنى . عالم مستقل مغلق ، وبمـدى استقلالها وانغلاقهـا بمدى ما تكون عرضا نمطيا ورمزيا لكلية اجتماعية تاريخيـة ما ، تتناهت هـذه الكلية فى الصغر أو فى الكبر فى ظل المجتمع الذى تنتمى اليه ، أو بمعنى آخر فى ظل **الكلية الاجتماعية التاريخية** التى هى هذا المجتمع .

وكلية العمل الفنى تستمد من الكلية الاجتماعية التى تعـرض لهـا طابع **صراع الأضداد فى ظل الوحدة** ، وان كان صراع الأضداد هذا يلقى فى **كلية العمل الفنى وحدة** لا يتلقاها أبـدا على مستوى **الواقع الموضوعى.** وكلية العمل الفنى تستمد من الكلية التاريخية الاجتماعية التى تعرض لهـا تاريخيتها ، فالفعل الانسانى لا يمكن أن ينعزل عن المكان والزمان اللذان هما بيئة الانسان الطبيعية والزمان ، نتيجة للعلاقة الجدلية التى تربطـه بالمكان ، هو مكان التطور الانسانى . ومن ثم تمسك **كلية العمـل الفنى بالفعل الانسانى فى حركته لا فى سكونه** . كما تسـتمد **كلية العمل الفنى** من **الكلية الاجتماعية التاريخية** ذلك الغنى الذى يتمثل فى تعدد المسـتويات وتضاربها وتصادمها من خلال الوحدة .

وعملية اختيار مضمون العمل الفنى عملية على جانب كبير من الأهمية، كما توحى بذلك كتابات **ماركس وانجلز** . وهى عملية تسبق التشكيل الفنى، وان لم تتجزأ عن هذا التشكيل ، وهى عملية جمالية وان لم تبلغ فى فنيتها عمليـة هذا التشكيل . وبينما تتوقف القيمة الفنية للعمل الفنى فى النهاية على شكل هذا العمل ، فالتوصل الى هذا الشكل مستحيل بدون التمهيد لمضمونه . والعمل الفنى يصبح كلية مستقلة عن الحياة ، ولكنه لا ينفصـل انفصالا جذريا عن مادة الحياة ، لأن التمهيد الفنى يضمن بقـاء مادة الحياة أساسا ، وجوهرا للعمل الفنى .

وقد لا نستطيع تعميم رأى ماركس عن مسرحية **لاسال زنيكجن** ، اذ كان فى معرض الكلام عن عمل فنى معين محدد بحدود معينة ، وعن شـكل فنى معين من أشكال الأدب هو « التراجيديا التاريخية الثورية » . غير أننا نلتقى بتعليق أشمل عن طبيعة الموضوعات التى تقدم مادة خـام صالحة للعلاج الفنى ، فى نقد كل من **ماركس وانجلز** لكتاب **دومر الدين والعصر الحديث** ، فسقوط فرسان العصور الوسطى قدم للأدب « مادة لأعمـال فنية رائعة وتراجيدية » ، أما سقوط الطبقة الوسطى الذى هو حـدث كل يوم ، فلا يقدم مثل هذه المـادة ، وكل ما يقـدمه مثل هذا السـقوط هو « تعبير عاجز » لا يحتدم فى ظله الصراع ، كلام مجـرد ومستهلك يفتقر الى التجسيد الذى يرتبـط بالصراع ، مجـرد كلام « كأقوال وحكم سانشو بانزا » فى دون كيشوت . وسقوط الطبقة الوسطى ، أو بالاحرى سـقوط شرائح من هذه الطبقة ، لا يقدم للأدب المـادة الصالحة للعلاج الفنى ، لأن هذا السقوط ليس محصلة صراع جوهرى بين مصالح جوهرية ، لطبقات تملك زمام وأدوات الصراع ، ومن ثم فهو سقوط باهت يفتقر الى التناقضات الرئيسية فى **كلية** ما من **الكليات التاريخية الاجتماعية** .

ومع **انجلز** نتجاوز منهج الاستبعاد الى منهج الاستيعاب ، ونترك ما لا يصلح ، الى صورة أوضح لما يصلح للعلاج الفنى فى الاطار الروائى . يقول **انجلز** فى خطاب موجه الى « **مينا كوتسكى** » :

.. فينا هى فى الواقع المدينة الألمانية الوحيدة التى يتوفر فيها مجتمع ما ، وفى برلين نجد « دوائر معينة » فحسب . وعلاوة على ذلك فهذه الدوائر تفتقر الى التحديد ، ومن ثم فبرلين لا تقدم الا مجالا لكتابة رواية عن حياة الدائرة الأدبية أو الدائرة البيروقراطية أو دائرة الممثلين .

وتوحى هذه العبارة بأن لاختيار مضمون الأدب ، وخاصة الروائى منه متطلباته ، فالادب الروائى لابد وأن يمسك بالانسان فى كليته الداخلية أولا ، ولابد وأن يمسك ثانية بالانسان فى تفاعله مع كلية من الكليات الخارجية ، سواء امتدت هذه الكلية لتشمل المجتمع كمجتمع ، أو اقتصرت على كلية جزئية كالدائرة الأدبية أو البيروقراطية .. الخ . ونستطيع أن نخلص من هذا أن المادة التى تصلح للعلاج الفنى لابد وأن يتوفر لها مقومات **الكلية** ، أى لابد وأن تنطوى على عنصر الوحدة ، وهو الطابع الذى يسم الكلية ككلية ويضفى عليها طابعها الاجتماعى التاريخى المعين،ولابد وأن تنطوى هذه المادة أيضا على احتمال الصراع ، أى على احتمال توفر عنصر التناقض والتضاد بين جزئياتها بعضها والبعض ، وبين جزئياتها والكل ، لأن الصراع مقوم آخر رئيسى من مقومات الكلية التاريخية الاجتماعية التى تقوم على وحدة الاضداد فى ظل الصراع . ويبقى مقوم أخير من مقومات الكلية التاريخية الاجتماعية لابد وأن تتحمله المادة الصالحة للعلاج الفنى. **فالكلية التاريخية الاجتماعية** هى بطبيعتها **كلية متحركة دائبة الحركة** ، تنتقل فى كل لحظة من نقطة الى نقطة فى ظل اطار عام صاعد ، مهما كثرت المتعرجات والمنحنيات . وقد يبدو السطح خامدا للعين غير البصيرة ، وقد تختفى الحركة تماما فى ظل رؤية ميتافيزقية لظواهر هذه الكلية التاريخية الاحتماعية اذا ما عزلنا هذه الظواهر البعض عن الآخر ، أو اذا ما أنكرنا التفاعل الجدلى الذى يربط بين هذه الظواهر بعضها البعض ، ويربط بينها جميعا . غير أن الرؤية الجدلية السليمة لا تلبث أن تثبت لنا أن الحركة رغم كل شىء ، هى جوهر الكلية التاريخية الاجتماعية .

ومن ثم فالمادة الصالحة للعلاج الفنى هى تلك التى تتحمل الانصهار فى وحدة ، فى ظل الصراع ، وتتحمل بالتالى الانتهاء الى وحدة الاضداد ، تلك الوحدة الكاملة التى لا تتوفر الا فى العمل الفنى .

— ٢ —

الجدليات هى نظرية المعرفة فى المادية التاريخية الجدلية ، وهى الاقرار بأن الكل محصلة الجزئيات ، وأن بذور الكل متوفرة فى كل جزئية من جزئيات هذا الكل . والجدليات تقوم على التسليم بصراع الاضداد فى ظل الوحدة التى هى الكل ، وعلى محاولة اكتشاف مجمل الاتجاهات المتضادة والمتعارضة والمتمايزة ، وتتبع حركة هذه الاتجاهات فى ظواهر الطبيعة وعملياتها ، وفى المجتمع وعملياته ، وفى العقل الانسانى وعملياته .

ويضفى المنهج الجدلى أهمية كبرى على سلسلة من العلاقات الجدلية الثنائية المتواجدة فى كلية من الكليات ، متفاعلة تفاعلها جدليا فى ظل الوحدة والصراع . ومن هذه العلاقات الثنائية ، على وجه المثال ، الوجود

والوعى ، الموضوع والذات ، الضرورة والحرية ، العلة والمعلول ، المطلق والنسبى ، الثابت والمتغير ، الحقيقة والمظهر ، الظاهرة والماهية ، الفردى والكلى .

ولا تضع المادية الجدلية أى طرف من سلسلة الثنائيات هذه ، فى تعارض أبدى مع الآخر ، كما تفعل الفلسفة المثالية ، أو الفلسفة المادية الميكانيكية ، اذ ترى فيما بينهما صراعا جدليا ، فى ظل الوحدة ، يتضمن تبادل المواقع بين طرفى الصراع . وعلى وجه المثال تصبح **العلة** هنا **معلولا** هناك ، ويصبح ما هو **ضرورة** اليوم ، وبفضل فعل الانسان الهادف ، **حرية** غدا ، **والذاتى والموضوعى** يتداخلان بمقتضى الصراع ما بين **الحرية والضرورة** ، وبمدى ما يكون الانسان **فردا** ، بمدى ما يصبح **كائنا اجتماعيا** ، وبمدى ما يتمكن فى الغد من موضوعه ، الذى لا يتمكن منه اليوم ، محولا **الضرورة** الى **حرية** .

غير أن المنهج الجدلى يقر حقيقة ذات دلالة عظيمة الأهمية فى تناولنا هذا **للعمل الفنى كالنمطى الجمالى** ، وهذه الحقيقة هى أن وحدة الاضداد تستحيل ، على مستوى الحياة ، أو يكاد . يقول **لينين** :

وحدة الاضداد (التلاقى فى ذات اللحظة ، التطابق ، الفعل المتماثل) هى وحدة مشروطة ، ولحظية ، وعابرة ونسبية . أما الصراع بين أضداد تتمايز كلاها بالتضاد الكامل فهو صراع مطلق اطلاق الحركة والتطور .

ومن ثم فوحدة الاضداد ، **على مستوى الحياة** ، هى الاستثناء العابر والنادر والانتقالى الذى يكاد يستحيل تكامله . أما صراع الأضداد فهو القاعدة ، وهو الذى يكتسب صفة المطلق .

فى اطار العمل الفنى وحده يتحقق ما يكاد يستحيل تحقيقه على مستوى الحياة ، ففى العمل الفنى وفى العمل الفنى وحده تتلاقى الأضداد وتتماثل ، وتتوحد ، ويلقى الصراع الحل ، وينحسر ، **وتبقى الوحدة** .

والعمل الفنى هو **وحدة الأضداد** التى تتجسد فى **النمطى** .

والنمطى يتحقق فى العمل الفنى من خلال العمل فى مجال **الخاص** ، ذلك المجال الذى يتوسط **الفردى** من ناحية **والكلى** من ناحية أخرى .

يرتبط **النمطى** فى العمل الفنى بجانب من العلاقة الجدلية بين **الظاهرة والماهية** ، وهذا الجانب هو علاقة **الفردى والكلى** ، من حيث يشير **الفردى** الى **الفرد** كهذه **الظاهرة** الاجتماعية ، ويشير **الكلى** الى **الانسان** الذى هو **ماهية** هذه الظاهرة فى هذه الكلية التاريخية الاجتماعية المعينة .

يشير **الفردى** الى هذا الشىء المعين فى **الظاهرة بالتخصيص وبدون اى درجة من التعميم** ، ويشير الكلى الى **ماهية الظاهرة** أو الى **الكلى** فيها ، ويشكل قمة التعميم .

وعملية الادراك الانسانى فى الحياة اليومية لا تتوقف عن الانتقال عن **المجال الفردى** الى **المجال الكلى** ، وبالعكس فهى عملية دائبة تنعكس على **الفردى** من جديد وتكسبنا ادراكا جديدا به ، يقودنا الى **ماهيات جديدة** ، وهكذا ، فى عملية دائبة تكسب الادراك الانسانى عددا متجددا من التعميمات النسبية .

ونقطة الانطلاق فى عملية الانتقال الدائب هذه هى **الظاهرة** أو هذا **الفردى** ، أى هذا الشىء أو الشخص الفريد فى خصوصيته ، ذلك لان **المادية الجدلية** تحفر فى **الواقع المحسوس** لتتوصل الى **الكلى** ، أى الى القوانين والماهيات ، على عكس **المثالية** التى تفرض على الواقع الحى مجردات من أعلى ، وتسجن واقعا ديناميكيا حيا فى تعميمات مجردة ثابتة وأزلية .

والمنهج المادى الجدلى اذ يبدأ **بالظاهرة** ، يأخذ فى الاعتبار **وحدة الممارسة والتأمل** ، **وحدة المجسد والمجرد** ، ولا يعلى المجرد على المجسد . وهو اذ يقر بأن المجرد قد يضاهى المجسد ، يؤكد على انعدام قدرة الأول على تجاوز الثانى ، فحركة الواقع الدائبة أعتى وأعظم من أكمل المجردات. والخلاصة أن منهج المادية الجدلية يرفض منهج المثالية فى املاء أى **ماهية** أو **مفهوم** أو **قانون مجرد** املاءا تعسفيا على **الفردى** ، أو على هذا الشىء المعين من **الظاهرة** .

والمنهج الجدلى اذ يعتبر الفردى ، أو هذا الشىء المعين من الظاهرة، نقطة الانطلاق ، لا يتوقف أبدا عند هذه النقطة ، كما يفعل منهج المادية الميكانيكية . فهو يأخذ فى الاعتبار من جديد الوحدة الجدلية بين **الممارسة والتأمل** ، كما يأخذ فى الاعتبار الوحدة الجدلية بين **الواقع الموضوعى والوعى الانسانى** . وهذا المنهج ينتقل فى دأب **الظاهرة** الى الماهية ، من **الفردى** الى **الكلى وبالعكس** فى محاولة لحفر مساره فى **ماهية الظاهرة** التى يعرض لها فى كليتها ، وفى محاولة لحفر مساره فى **ماهية الواقع** الذى يعرض له والمنهج **المادى الجدلى** يرفض الاكتفاء برصد الظاهرة ، واخضاع نظام **التفكير** لنظام **الأشياء** ، واخضاع **الوعى الانسانى** المتراكم على مدى الازمان لمجموعة من **الظواهر السطحية** ، كما يفعل منهج المادية الميكانيكية ، وهو يستهدف كما لا تستهدف الاخيرة ابراز **الفردى**فى علاقته **بالكلى** ، تلك العلاقة التىتقوم على الوحدة والصراع. كما يستهدف ابراز الظاهرة فى تفاعلها الكلى مع بقية الظواهر ، فى ظل الكلية التاريخية الاجتماعية التى يعرض لها .

والمنهج المادى الجدلى يدرك أن الأضداد تتماثل بمدى ما تتعارض ، **والفردى** لا يوجد الا من حيث هو يندرج فى **الكلى** ، **والكلى** لا يكتسب هذه السمة الا فى **الفردى** ومن **خلال الفردى** . **وكل فردى هو كلى** بطريقة أو بأخرى ، وكل **كلى** يتسع بشكل تقريبى ، ليحيط بكل **فردى** ، ويشكل شريحة من هذا الفردى أو وجها من وجوهه ، أو بالأحرى **ماهيته** و **جوهره** . وفى هذا الجزء من العلاقة ما بين **الظاهرة وماهيتها** نجد كل بذور المفهومات الجدلية ، فنحن نجد **الثابت والمتغير** ، **المشروط تاريخيا والقادر على تجاوز حقبة تاريخية معينة** ، **العابر والضرورى والمظهر والحقيقة** . الى غير ذلك من الثنائيات الجدلية .

ونظرية المعرفة فى الجدلية المادية تعطى أهمية كبرى للعلاقة الجدلية بين **المظهر والحقيقة** ، وهى تعتبر الاثنين وجهين من أوجه الحقيقة الموضوعية، فللحقيقة الموضوعية أكثر من مستوى ، وأكثر من بعد . وهناك الحقيقة اللحظية السطحية العابرة التى لا تتكرر أبدا ، وهناك الحقيقة التى تتكرر وفقا

لقوانين معينة ، وتتغير وفقا لتغير أوضاع معينة . ويتتبع المنهج **الجـدلى** الحقيقة الموضوعية فى كليتها ، فى اطار يتبادل فى ظله كل من **المظهر والحقيقة** المواقع ، ويحققان علاقات جديدة ، فهذه **الحقيقة** التى تواجه **المظهر** الآن **كحقيقة** ، لا تلبث أن تتكشف عن مجرد **مظهر** يواجه **حقيقة جديدة** اذا ما تركنا سطح التجربة وتوغلنا فى الأعماق ، وهـذه **الحقيقة الجديدة** تتكشف من جديد عن مظهر ، مفسحة الطريق لحقيقة أخرى ، وهكذا الى ما لا نهاية .

والمـادية الجـدلية ، اذ ترسى هذه العلاقة الجـدلية القائمـة على وحدة **الاضداد** ما بين المظهر والحقيقة تتجاوز **المادية الميكانيكية ، والمثالية** . والمـادية الميكانيكية ترسى **وحدة مطلقة** ما بين **المظهر والحقيقة** من شأنها أن تسم مظاهر عابرة بصفة الحقيقة المطلقة والأزلية . ما بين المظهر ، وأن تضفى طابع الثبات والجمود على حقيقة سمتها الحركة والتغير. أما **المثالية** فترسى **تضادا مطلقا** ما بين **المظهر والحقيقة** ، مسقطة لواقع الوحـدة ما بينهما . والحقيقة بالنسبة للمثالية هى حقيقة كليـة مجردة ومطلقـة مفصولة عن الواقع الموضوعى ومظاهره ، وهى حقيقة مسبقة تملى املاءا على الواقع الموضوعى ومظاهره . ويفقد هذا المثالية القـدرة على سـبر الواقع الموضوعى بغية التوصل لحقيقة بعد حقيقة .

تستهدف الأعمال الفنية تقديم صورة للواقع تتصالح فيها المتناقضات، فى وحدة . ومن المتناقضات التى تلقى التصالح فى العمل الفنى ، المظهـر والحقيقة ، والعام والخاص ، والعملى والنظـرى . وبمقتضى تصـالح المتناقضات هذا ، يبدو **الكلى** كما لو كان صفة من صفات **الفردى والخاص ،** وتبدو **الحقيقة** جلية محسوسة ومعاشة شأنها شأن **المظهر** ، ويبدو **المبـدأ العـام** الذى يحكم العمل الفنى كالعلة الجدية لهذا الحدث المعين الـذى يتتبعه هذا العمل الفنى .

وفى العلم يبدو المطلق دائما نسبيا وتقريبيا ، نتيجة للتوسع الدائب فى المعرفة العلمية ، أما فى العمل الفنى فتتحقق وحدة المطلق والنسبى ، وان كانت هذه الوحدة لا تتعدى اطار العمل الفنى ذاته . ويرتبط بهذا فارق جوهرى آخر بين المعرفة العلمية والمعرفة الفنية ، فكل القوانين والمفهومات والمبادىء المحررة تندرج فى نظام للمعرفة ، أما فى الفن فيستقل العمل الفنى عن غيره وعن كل ما عداه ، مكونا لعـالمه الذاتى للتكامل الذى يحـدث تأثيره الفنى والجمالى . واستقلال هذا العـالم الفنى يملى بالضرورة درجة عالية من التكثيف من حيث هو يرمز فى كليته لكلية ما من كليـات الواقـع الموضوعى . ومن ثم فاستقلال العمل الفنى يعنى بالضرورة اكتسابه لغنى الحياه وتعددها اللانهائى .

والعمل الفنى ، فى كليته ، يستثير الحياة استثارة دالة وموحيـة ، ويتوصل الى عنصر الايهـام الجمالى من خلال التصوير الموضوعى والدقيق لعملية الحياة . ولكن عنصر الايهام رهين أولا وأخيرا باستقلال العمل الفنى عن الحياة ، وباندراجه فى عالمه الموحد القـائم بذاته . ومن شأن اشارة أى جزئية أو جزئيات من العمل الفنى الى ظاهره أو ظواهر الواقع الموضوعى اشـارة الى احادية ودلالية مباشرة ، أن تخل بوحـدة العمـل الفنى ، وأن

تسقط بالتالى عنصر الايهام . ويحدث نفس الشيء اذا ما استخدمت جزئية من جزئيات العمل الفنى للتدليل علىمفهوم مجرد ، أو فكرة مجردة جاهزة وخارجة عن اطار العمل الفنى .

يميل كل من **ماركس وانجلز** الى تبنى مقولة **هيجل** عن **الجمالى** دون مقولة **ارسطو** . **وأرسطو** فى واقع الأمر لا يفرد مجالا **خاصا** للفن ، وهو يذهب الى أن **الكلى** دون **الفردى** هو **الجمالى** . ويرتب أرسطو أفضلية للفن على التاريخ على هذا الأساس . ومقولة أرسطو عن **الكلى كالجمالى** مرفوضة من منطلق المادية الجدلية لعدة أسباب ، منها أن الجدليات ترفض الاقرار بوجود معرفة كلية مطلقة ، **فالكلى** محكوم بجدلية **المطلق والنسبى** ، وبجدلية **المظهر والحقيقة** ، ومنها أن الجدليات تعتبر **الكلى** مجال تشترك فيه بدرجات متفاوتة كل **انواع المعرفة الانسانية** ، شأنها شأن الادراك الانسانى فى الحياة اليومية ، ومن ثم لا يتأتى أن يكون **الكلى** مجالا ينفرد به **الفن** عن بقية **انواع المعرفة** ويندرج بمقتضاه الفن فى نطاق **الجمالى** .

ومجال الفن ، وفقا **لهيجل** ، هو مجال ذو خاصية متميزة ، وهو **الوسيط لا الوسط** ، ما بين مجال معرفة **الفردى** من ناحية ، ومعرفة **الكلى** من ناحية أخرى . وهو الوسيط لا الوسط ، من حيث يصهر كليهما دون أن يكون أيهما ، **والوسيط** هو المجال **الخاص للفن** من حيث هو وحدة النقيضين ، أى وحدة **المجال الفردى** من ناحية **والمجال الكلى** من ناحية أخرى .

ومن الطبيعى أن يتبنى كل من **ماركس وانجلز** هذه المقولة عن **المجال الخاص** الذى يفرده هيجل للفن . فهى تتفق والمنهج المادى الجدلى أولا ، ومع رؤيتهما للعمل الفنى ثانيا كتلك **الكلية** التى تكتسب صفة النمطية وتتفق ، أخيرا وليس آخرا ، لرؤيتهما للعمل الفنى **كوحدة للاضداد** .

يعرف **انجلز** الشخصية الفنية هكذا « فكل شخص نمط ولكنه الشخصية المحددة تماما أو « هذا هو » كما قد يقول **العجوز هيجل** » . والشخصية الفنية تتحرك فى المجال ما بين **الفردى والكلى** ، بين **الظاهرة والماهية** وتتوسطهما ، وتصهر الاثنين معا ، مستقلة عنهما فى هذه المحصلة الجديدة التى هى العمل الفنى . والشخصية التى تنأى الى **الكلى** معتمدة على **الماهيات** أو المبادىء أو الأفكار المجردة ليست **بالنمطية** ، والشخصية التى تنأى الى **الفردى** مقتصرة على ابراز الملامح الفردية المميزة للشخصية من خلال الملاحظة الدقيقة للظاهرة كظاهرة منعزلة عن اطارها الاجتماعى ، ليست **بالنمطية** ، والشخصية التي تجمع ما بين **الكلى والفردى** جنبا الى جنب دون أن تصهرهما فى وحدة النقيضين ليست **بالنمطية** . ولابد وان تذوب **الماهيات** فى **الظواهر** ، **والمجرد** فى **المجسم** ، **والكلى** فى **الفردى** لكى تخرج **الشخصية الفنية النمطية** الى حيز الوجود . والنمط ، أو الشخصية الفنية ، تجمع ما بين الفرد الشديد التميز فىفرديته ، والفرد الذى يندرج فى ذات الوقت فى العديد من الأفراد فى كليته الاجتماعية التاريخية ، والذى **يتمتع** بكل مكانيات واحتمالات تطور هذه الكلية . والشخصيات الفنية النمطية هى وحدها القادرة على تجسيد المتناقضات الرئيسية فى عصرها ، عن طريق الصراع الدرامى فى العمل الفنى ، وهى وحدها القادرة على الامساك بجوهر الحقيقة الاجتماعية ،

فى حركتها لا فى سكونها ، وعلى تقديم **عرض تمثيلى رمزى** للواقع الذى تصدر عنه ، كواقع تاريخى متحرك وديناميكى .

يكتسب نقد **ماركس** لمسرحية **لاسال زنيكجن** أهمية من حيث يوضح تفضيل المادية التاريخية الجدلية **للرمزية** Symbolism على **الدلالة** المباشرة Allegory . ومن الطبيعى أن نواجه هذا التفضيل . **فالدلالة** تكتسب منطلقاتها من المثالية ، بينما نجد أن منطلقات **الرمزية** أكثر تلائما مع منطلقات المادية الجدلية فى المعرفة .

والدلالة تنطلق من المثالية بمدى ما تفترض أسبقية الفكرة على الواقع الموضوعى ، والمجرد على الحس والماهية على الظاهرة ، والكلى على الفردى ، ومن حيث تقر بوجود انفصال ازدواجى بين كل ثنائية فى هذه الثنائيات . والدلالة اذ تستهدف الفكرة الكلية المجردة . تبدأ بالماهية والكلى وتجعلها نقطة الانطلاق ، وتستخدم الفردى والظاهرة والواقع والحسى كمجرد وسيلة لخدمة الهدف الرئيسى ، وهو الفكرة الكلية المجردة . **والدلالة** عاجزة والأمر كذلك عن صهر **الفردى والكلى** فى وحدة، وهى تقدم لنا والأمر كذلك الكلى جنبا الى جنب مع الفردى ، دون أن يندمجا فى وحدة . ومن هنا يأتى الشبه ما بين **الفكرة المثالية** من ناحية وما بين **الدلالة** من ناحية أخرى .

ولعل تمييز **جوته** ما بين **الدلالة والرمزية** ، يحدد ما نعنيه ، بالدلالة فى هذا السياق ، ويعفينا من تعريف الرمزية ، وهو تعريف ليس بالسهل ، ويوضح لنا أوجه التشابه بين منطلقات **الرمزية** واتجاه المعرفة فى **المادية الجدلية** .

« قد كان **جوته** أول من فرق ما بين الرمزية والدلالة فى اطار العمل الفنى ، وقدم التعريف المعاصر لكليهما . وقد صاغ جوته هذا التعريف فى اطار تاريخى احتدم فيه الصراع بين تراثين فى الكتابة الفنية ، التراث الذى يمثله **شكسبير** ويواصله **جوته** ، وتراث الكلاسيكية الجديدة الذى تبناه **شيللر** ، والذى يقوم على فرض مفهوم كلى مجرد على العمل الفنى ، واستخدام هذا العمل أو جزئياته للتدليل على هذا المفهوم الكلى المجرد أو الفكرة أو المثال ، دنيوية كانت هذه المجردات أم ترانسنتدالية . وقد استهدف جوته من التفريق بين **الرمزية والدلالة** التفريق ما بين **الفن واللافن** ، مدرجا لأسلوب **شكسبير** وأسلوبه هو ، فى نطاق الفن الذى ينبغى أن يكون **عرضا رمزيا** ، ومقصيا أسلوب **شيللر** عن نطاق الفن **كأسلوب دلالى** يقول جوته :

هناك فارق كبير بين حالتين ، حالة يسعى الشاعر فى ظلها الى تطويع **الخاص** لملائمة **العام** ، وحالة تأمل الشاعر **للعام** من خلال **الخاص** . وفى الحالة الأولى تولد **الدلالة** حيث يوجد الخاص بمدى ما هو **مثل** للعام . ولكن الحالة الثانية تشكل حقا طبيعة الشعر ، فهى تعبر عن **الخاص** ، دون تفكير فى ، أو اشارةالى **العام** ، والواقع أن كل من يمسك بالصورة الحية **للخاص** يمسك أيضا بالصورة **الكلية** له دون أن يدرك هذه الحقيقة ، أو على أن يدركها فيما بعد .

ويرى **جوته** أن الدلالة تولد فى العمل الفنى حين يبدأ الكاتب بالكلى دون الفردى ، وبالعام دون الخاص . والكاتب يستخدم فى هذه الحالة الحس والمجسم كمجرد مثال للتدليل على مفهوم كلى وعام . وهو اذ يفعل ذلك يملى مفهوما مجردا على واقع موضوعى حى ، أما الشاعر الحق فيبدأ بالخاص أو الفردى الذى يقوده بالضرورة الى الكلى . وهو اذا ما بدأ بالفردى تواجد الكلى بالضرورة ، فى عمله . ولكن هذا التواجد لا يتضح ، ولا يبين ، ولا ينم عن وجوده ، اذ يذوب الكلى تماما فيما هو خاص وفردى . ويذهب **جوته** الى أن كل فنان يمسك بالصورة الحية للخاص ، أو بهذا الجانب من الحياة الحى والمتحدد ، لابد وأن يتوصل الى ماهيته ، أو الى الصورة الكلية له .

ويواصل **جوته** التفريق بين الدلالة والرمزية ، والأولى تخل بوحدة العمل الفنى ، وتجعل جزئياته تشير اشارة مباشرة الى ما هو خارج عنه ، والصورة الفنية فى العمل القائم على الدلالة تتبقى صورة أحادية المعنى ، موجودة بمدى ما تعبر عن مفهوم مجرد محدد . وجدت ، أصلا ، للتدليل عليه . أما الرمزية فتذيب المفهوم أو الفكرة فى الصورة . بحيث يستحيل الفصل فيما بينهما ، وبحيث تتعدد مستويات المعنى ، وتستعصى على أى محاولة لاختزالها الى معنى واحد أحادى ومحدد . وفى ظل هذا التعدد لمستويات المعنى ، يكتسب العمل الفنى فى كليته صفة الاستقلال والانغلاق كعالم وهمى قائم بذاته . يقول **جوته** :

تغير الدلالة **الظاهرة** الى مفهوم ، والمفهوم الى صورة .

ولكن بطريقة تجعل المفهوم يتبقى محصورا فى حدود الصورة ، مستوعبا فى اطارها تماما ، يلقى التعبير المتكامل فى ظلها .

هذا بينما تغير **الرمزية** :

الظاهرة الى فكرة ، والفكرة الى صورة بطريقة تجعل الفكرة فى حالة نشاط لا نهائى بحيث يستحيل التوصل اليها فى الصورة وبحيث لا تتلقى تعبيرا أحاديا محددا حتى لو عبر عنها فى كل اللغات .

أرسل **لاسال** مخطوطه مسرحية **زنيكجن** الى كل من **ماركس وانجلز** ومع المخطوطه خطاب يشرح فيه أسلوبه الفنى فى كتابه هذه المسرحية ، التى اراد لها أن تكون أول تراجيديا تاريخية ثورية .

ولاسال وفقا لهذا الخطاب قد توصل الى مفهوم كلى عن طبيعة الحياة مؤداة أن هناك تناقض أبدى بين المثال والواقع ، وبين الفكر والفعل الانسانى ، وخاصة الفعل الثورى . وهو قد كتب مسرحيته ليدلل على هذا المفهوم الكلى او هذه الفكرة الكلية . والفكر الانسانى الذى يقوم على المثال، وفقا **للاسال** ، لا نهائى ، بينما الواقع الذى يقع فيه الفعل الانسانى محدود بالعوامل الموضوعية ، والفكر يقوم على مثال قادر على كل شىء ، والفعل مرهون بقصورات الواقع ، ومن ثم فخروج الفكر الى حيز الفعل يعنى السقوط بهذا الفكر والتنازل عن هذا المثال . وهذه الفكرة الكلية تصدق — وفقا **للاسال** ، على أى ثورة وكل ثورة ، أيا كان زمانها أو مكانها ، والثورة

فكر وفعل ، مثال يستهدف التحقق على أرض الواقع ، ولكن هذا التحقق يعنى التنازل عن المثال ، وبالتالى هزيمة الغاية التى يستهدفها الفعل ، وكل ثورة تدحض غايتها من حيث تحقق أفكارها الثورية بأفعال غير ثورية . وهذا التناقض ما بين المثال والواقع ، والفكر والفعل يشكل الصراع الدرامى فى مسرحية لاسال ، وهو قد اختار ثورة فاشلة ليعبر عن هذا الصراع تعبيرا تراجيديا . واختار كل شخصية من شخصياته كصورة تمثل جانبا من جوانب الصراع . ويمثل موقف المساومة والتنازل عن المثال فى المسرحية **زينكجن** بطل ثورة صغار النبلاء ضد الأمراء فى المانيا فى القرن السادس عشر ، بينما يمثل **هاتون** الاخلاص المطلق للمثال الثورى . وتمثل شخصيات الفلاحين الفعل الآنى والحماس الثورى الجاهل . والصراع فى هذه المسرحية ، الذى هو صراع بين أفكار ، يدور بين هؤلاء الفرقاء الثلاث ، والأفكار فى تصارعها تدلل على مفهوم **لاسال** الكلى عن التناقض الأبدى بين الفكر الانسانى من ناحية ، والفعل الانسانى من ناحية ثانية .

وفى هذا الخطاب يرسى **لاسال** مفهومه للفن ، ويصف أسلوبه فى علاج العمل الفنى . ومفهومه **لاسال** للفن مفهوم مثالى شأنه شأن مفهوم **شيللر** ، وأسلوبه فى العمل الفنى أسلوب تتولد عنه الدلالة ، كما تتولد عن أسلوب **شيللر** . فالدلالة تولد حين ينطلق الكاتب من المفهوم المجرد ، ويطوع الفردى والخاص للتعبير عن هذا المفهوم الكلى والعام . والدلالة تولد حين يبدأ الكاتب بمفهوم كلى مسبق ويخضع الظاهرة لهذا المفهوم المسبق ، ثم يحول هذا المفهوم الجاهز لصورة تستوعبه تماما ، وتعبر عنه تعبيرا كليا وأحاديا ، والصورة فى العمل الفنى جزئية قد تقتصر لتكون تفصيلا وقد تمتد لتكون شخصية من الشخصيات .

ولاسال يتفق **وشيللر** فى المنطلق الفلسفى المثالى ، وان كان مثال الأول دنيويا مستمدا من العقل الانسانى ، ومثال الثانى مثال مستمد من الروح المطلق . والتناقض ما بين الفكر أو المثال وبين الفعل والواقع الموضوعى يؤرق **لاسال** بمدى ما يؤرق **شيللر** ، وان كان الآخير يؤمن بأن الطبيعة نفسها « ليست سوى فكرة من أفكار الروح (المطلق) » . وكلاهما يضع الفكرة أو المثال فى تضاد لا نهائى مع الواقع الموضوعى ، ويمنحان هذا المثال أسبقية على الواقع ، واستقلالا عنه . ولا تبدو الكليات المجردة بالنسبة لكليهما ماهيات متغيرة يستمدها الوعى الانسانى بالانتقال الدائب ما بين المجسم والمجرد ، بل تبدو كقوانين قائمة بذاتها مستقلة عن الواقع اليومى الذى تنبع منه ، قوانين تزرى بحدود الواقع وقصوره .

ولكى يعمق **شيللر** منطلقه المثالى وأسلوبه الدلالى يخرج بنظرية للشعر يقسم بمقتضاها الشعر الى شعر **ساذج** يتمشى مع **الطبيعة** ، ويقوم على محاكاة الواقع ، ويعمل فى « اطار دنيانا هذه الموجودة والمحسوسة » ، وشعر **سنتيمنتالى** يتمشى مع **الفن** ، ويقوم على ادراك الهوة التى تفصل **المثال** عن **الواقع** ، ويعلو على الواقع الحقير من حوله ساعيا الى **المثال** . ويدرج **شيللر** نفسه فى اطار اللون الثانى من الشعر ، ويدرج كل من **هومر وشكسبير وجوته** فى اطار الشعر **الساذج** الذى يعنى بدنيانا هذه .

وأرسل كل من **ماركس وانجلز** نقدهما للمسرحية الى **لاسال** على معزلة الواحد عن الآخر . وتفاوتت اعتراضاتهما فى التفاصيل ، وان تشابهت فى منطلقها المبدئى الجدلى ، غير أن القارىء لتعليقات**ماركس وانجلز** على مسرحية **لاسال** ، لابد وأن يتوقف عند عبارات تكاد أن تتطابق . وكل منهما يدرج **لاسال** فى تراث **شيللر** فى أسلوب الكتابة الفنية ، ويدين بدرجات متفاوتة هذا الأسلوب ، كأسلوب يسجن الواقع الحى فى كليات مجردة ، وكأسلوب يعجز عن صهر الكلى والفردى ، ويعجز بالتالى عن التوصل الى تلك الوحدة التى تضفى على العمل الفنى صفته كعرض تمثيلى رمزى نمطى تستعصى جزيئاته على الدلالة الأحادية المباشرة . وكل منهما يشيد بأسلوب **شكسبير** ويوصى **لاسال** باتباعه .

وانجلز يذكر **لاسال** بفشله فى صهر الكلى والفردى ، والعام والخاص ، والمجرد والمجسم ، والمثال والواقع . ويرجع كل منهما فشل **لاسال** فى تحقيق أهدافه الفنية الى « نسيان الواقع فى المثال ، وشكسبير فى شيللر » ، ويدفع كل منهما باستحالة خروج عمل فنى أصيل الى حيز الوجود دون صهر الكلى والفردى أو المثال والواقع ، فدون هذا الصهر ، يبقى العمل قائما على التجريد . وتبقى الشخصيات مجرد دلالات على هذه الفكرة الكلية أو تلك ، مشيرة الى ما هو خارج العمل الفنى . ويقرر **انجلز** الى أن « العمق الايديولوجى والمحتوى التاريخى الواعى » الموجود فى صورته العارية والمجردة فى مسرحية **لاسال** قد افتقر الى الذوبان فى « حيوية واتساع آفاق الحدث الشكسبيرى » .

واذ يكرر **ماركس** هذه المنطلقات الفنية فى أكثر من مجال وبأكثر من طريقة ، يعبر تعبيرا ، أكثر حدة ، عن ضيقه بأسلوب **شيللر ولاسال معا** ، ويحدد ببراعة تصورات أسلوب **شيللر** كأسلوب دلالى قائم على الدعاية . يقول **ماركس** موجها الخطاب الى **لاسال** :

عليك ان تكون أكثر **شكسبيرية** . اما فى الوقت الراهن فأعتقد أن الشيللرية هى خطأك الرئيسى ، **وبالشيللرية** أعنى تحويل الأفراد الى أبواق تنطق بروح العصر . وشخصيات **لاسال** ، وفقا **لماركس** ، صورة فنية تعبر تعبيرا مباشرا وكاملا ومحددا عن هذه الفكرة أو تلك من أفكار العصر ، وتدل عليها دلالة أحادية مباشرة ، وهذه الشخصيات ، أو هذه الشخوص القائمة على الدلالة ، لا تندرج كجزئيات فى كلية العمل الفنى ، مغتنية بمستويات من المعانى ، ومغنية للعمل بهذه المستويات الرمزية ، وانما تبقى منفصلة دالة على ما هو خارج عن نطاق العمل الفنى ، حارمة العمل الفنى من صفته كعالم وهمى قائم بذاته ، وكعرض نمطى تمثيلى رمزى .

يترتب على اعلاء الكلى على الفردى ، واستخدام الفردى فى اطار العمل الفنى كوسيلة للتدليل على فكرة كلية مسبقة ، أو مفهوم كلى مسبق ، عقلانيا كان هذا المفهوم أو غيبيا ، عدة مخاطر تتآزر جميعا لحرمان العمل الفنى من صفته كوحدة تتصالح فيها الأضداد ، وكعالم وهمى قائم بذاته ، وكعرض رمزى يستثير الحياة فى كليته . ومن هذه المخاطر تحويل العمل الفنى الى عمل دعائى ، والاخلال بوحدة المضمون والشكل . وهذه هى الاوجه التى يركز عليها **انجلز** فى نقده لرواية من روايات **مينا كوتسكى** .

فى معرض نقد **رواية القـديم والجديد** ، يعيب **انجلز** على **مينا كوتسكى** فشلها فى اكساب الشخصية والحـدث صفة النمطية . وخطأ **مينا كوتسكى** يتلخص فى ضياع « مقومات الشخصية تماما فى المبدأ المجرد الذى يكمن خلفها » . أى أن خطأ الكاتبة يتلخص فى الاهتمام **بالكلى** دون **الفـردى** ، **بالمـاهية** دون **الظاهرة** ، بالمبدأ المجرد الذى يدرج الفـرد فى العديد من الأفراد ، دون السمات الفردية التى ينفرد بهـا الفرد عن كل هؤلاء الأفراد ، ويترتب على هذا الخطـأ بالتالى الفشـل فى التوصل الى وحدة النقيضين **الفردى والكلى** .

ويلاحظ **انجلز** أن اهتمام الكاتبة **بالكلى دون الفردى** ادى الى تغليب **المضمون** على **الشـكل** ، والفشل فى اكساب المضمون بأكمله شكله النمطى مما ترتب عليه سيادة التعليمات والمبادىء المجردة ، وافتقار العمل الفنى الى وحدة المضمون والشكل .

والتركيز على المضمون دون الشـكل نقيصة ، شأنه شأن التركيز على الشكل دون المضمون ، ومرد هذه النقيصة هو غلبة ذاتية الفنـان علـى موضوعيته . والكاتبة أرادت فى رواية **القـديم والجديد** الترويج لمعتقداتها الاشتراكية ، ولكى تتوصل الى ذلك أعلت الكلى على الفردية ، والمضمون على الشكل . والتركيز على المضمون قد يخلق شيئا هاما ، **ولكنه لا يخلق عملا فنيـا** ، وكان على الكاتبة أن تدرك أن هذا **((الشكل الفنى))** يعمل فى **مجال خاص** به ، ولا يحتمل بحال الترويج لآراء المؤلف ولا الدعاية لهـا . وكلمـا اختفت من هذا العمل الفنى « آراء المؤلف كلمـا كان عمله الفنى افضل » . ويقرر **انجلز** أن الامساك بلب الواقـع فى حركته هـو أقصى ما يستطيعه الكاتب فى ظل المجـال الخاص الذى يعمل فيه ، ومن ثم فالكاتب لا يملك أن يقدم للقارىء «الحلول التاريخية المستقبلية للصراعات الاجتماعية التى يصورها » . ويضيف **انجلز** أن كل الأعمال الفنية العظيمة اعمال هادفة ومنحازة ، وهى كذلك بمدى ما تعمـل فى المجـال **الخاص** بالفن ، وبمدى ما تندرج شخصياتها النمطية فى أوضاع نمطية ، تمسك بجـوهر الواقـع فى حركته .

وبمدى ما يرفض كل من **ماركس وانجلز المنطلق المثالى** فى الفن ، الذى يسجن الواقع فى مقولات نظرية مسبقة وجاهزة ، بمدى ما يرفضا أيضـا **منطلق المـادية الميكانيكية التجريبى** الذى يسجن بدوره الواقع فى عـالم الأشياء أو عالم الجوامد الثابتة . وملاحظة العـالم الخارجى وظواهره هى وفقا لهما أساس كل معرفة ، ولكن الحقيقة لا تكمن فى الانطباعات الأولية ، وهذه الملاحظة ليسـت سوى نقطة الانطلاق للتوصل الى هذه الحقيقة . وليس من شأن تصوير الظواهر تصويرا فوتوغرافيا مباشرا ، فى معزلة عن ماهياتها وكلياتها ، أن يتيح لنـا الوصول الى هذه الحقيقة .

وفى معرض تفضيل أسلوب للتناول الفنى على أسلوب آخر ، يقـرر **انجلز** أن **بلزاك** أستاذ للواقعية « أعظم بكثير من **زولا** وأمثاله ، فى المـاضى والحاضر ، والمستقبل مجتمعين » . والادانة **لزولا** هى ادانة لهذا الاتجـاه فى الفن الذى يعرف اليوم باسم المذهب الطبيعى ، والذى يصدر عن الفلسفة المـادية الميكانيكية .

وسمى **انجلز** منهج المعرفة الذى يصدر عن هذه الفلسفة بالمنهج الميتا فيزيقى ، اى المنهج الذى يملى على الواقع قوانينا جامدة مسبقة ، هى فى غالب الأمر قوانين طبيعية أو بيولوجية أو اجتماعية . وهذا المنهج منهج ستاتيكى ، شأنه شأن المنهج الذى صدر عن الفلسفات المثالية ، وهو بدوره يضفى على الواقع الحى المتغير ، صفة الثبات والجمود الأبدى ، ويعجز عن الاحاطة لهذا الواقع فى كليته ، وفى حركته ، من خلال الصراع بين الأضداد فى ظل الوحدة .

ويأخذ كل من **ماركس وانجلز** على **زولا** وأمثالهم من الكتاب الطبيعيين قصورهم عن ارساء العلاقة الجدلية ما بين **الصور المرئية** من ناحية ، **والفكر** من ناحية ثانية ، وميلهم الى ارساء عنصر التطابق ما بين جزئيات العمل الفنى ، وجزئيات فى العالم الخارجى ، هذا التطابق الذى يخل بوحدة العالم الفنى كعالم وهمى قائم بذاته ، ويخل بالتالى بعنصر الايهام الجمالى. ويدين كل من **ماركس وانجلز** عجز الكاتب الطبيعى ، نتيجة لذلك ، عن تقديم عرض نمطى تمثيلى رمزى لهذا الجانب من الواقع الموضوعى الذى يعرض له . والكاتب الطبيعى يقف عند الظاهرة أو مجموعة الظواهر ، ويتوهم أن التصوير الصادق والبليغ للدنيا يكمن فى ايجاد تطابق ما بين العالم الفنى وعالم الواقع ، وهذا وهم خاطىء . فعملية رصد الظواهر جنبا الى جنب ، تبقى قاصرة عن تصوير الواقع الحى ما لم تندرج هذه الظواهر اندراجا موحيا فى كلية العمل الفنى ، وتراكم التفاصيل لا يؤدى فى كل الاحوال الى عنصر الضرورة . أى الى اندراج هذه التفاصيل فى هذه الوحدة الوهمية المستقلة عن الواقع ، والموحية فى كليتها بهذا الواقع فى حركته .

والكاتب الطبيعى الذى يغرق فى تفاصيل الظواهر ، دون أية محاولة لاكتشاف ماهياتها وكلياتها ، يعمل من خلال قشور الواقع المدركة حسيا فحسب ، ويقف عند نقطة الانطلاق نحو التوصل الى الحقيقة ولا يتجاوزها ، متقبلا لسطح الواقع على أنه الحقيقة ، وعاجزا عن الغوص الى الأعماق ، فى هذه العملية الجدلية اللانهائية التى يتبادل بمقتضاها **المظهر والحقيقة** المواقع . ومن ثم فالكاتب الطبيعى يعمل فى **مجال النسبية المطلقة** بدلا من أن يعمل فى **المجال الجدلى الذى يتوسط النسبى والمطلق** ، الفردى والكلى ، المجسم والمجرد ، الصورة المرئية والفكرة . ومن ثم يأتى عمله قاصراً عن استيعاب الفردى والكلى ، الظاهرة والماهية ، وصهرهما معا فى تلك الوحدة الفنية التى تكسب العمل صفة النمطية ، وتنقله من مستوى الحياة الى مستوى الفن . ويترتب على ذلك أن نزول قيمة العمل الطبيعى بزوال عصره ، اذ يعلق العمل بقشور هذا العصر التى لا تلبث أن تزول بزواله .

والكاتب الطبيعى يدعى بأنه يقدم الشخصية النمطية من خلال التصوير الفوتوغرافى والمطابق للواقع ، وهو لا يفعل . فالشخصية النمطية هى محصلة الفرد والكلى ، ما يشكل الفردية المتميزة ، وما يشكل ما هو محتمل للبشرية فى نفس الوقت . والشخصية الفنية النمطية تشكل فردا متميز الفردية ، يندرج فى ذات الوقت فى العديد من الافراد ، ويرتبط قدره بقدر هؤلاء الافراد ، والشخصية الفنية النمطية تنبع من واقعها الموضوعى،

ويتمتع بأكمل امكانيات واحتمالات تطور هذا الواقع . ولا تحد قدراتها سوى قدرات هذا الواقع . اما الشخصية التى يقدمها الفن الطبيعى ، فيقدمها لنا من خلال الملاحظة الدقيقة للظاهرة ، فى انفصال عن بقية الظواهر، أى للفرد فى عزلته عن بقية الافراد ، وعن مجتمعه . ولكى يخرج النمط الى حيز الوجود يتعين تذويب الكلى المجرد فى الفردى المجسد ، والماهيات فى الظواهر .

والشخصية التى يقدمها لنا الفن الطبيعى هى شخصية الانسان المطحون المعزول عن بقية الناس ، المعدوم القدرة على الفعل أو التفاعل مع واقع اجتماعى يؤدى الى هلاك محتوم .

ومثل هذه الشخصية ليست بالشخصية الفنية ، وليست بالتالى بالشخصية النمطية .

والفرد المطحون المعزول يفشل فى تصوير عصره وامكانيات الناس فى هذا العصر ، ويفشل فى تجسيد المتناقضات الرئيسية فى لحظته التاريخية ومن ثم يشير الى واقع ثابت وجامد تنقص فيه امكانيات الصراع . ومثل هذا الفرد المطحون يعدم أى أمكانيات للصراع فى العمل الفنى ، ويحرم هذا العمل بالتالى من صفته الرئيسية كتصالح للمتناقضات أو الاضداد .

ولان النمط وفقا للجدلية المادية هو جماع الفردى والكلى ومحصلتهما ، فهو ليس بالمثال الكلى المجرد كما هو فى أعماق شيللر ولا بالفرد المطحون السلبى المعدوم الارادة كما هو فى أعمال زولا . ولا يعنى هذا بحال أن تكون الشخصية الفنية ، بالضرورة نمطا ايجابيا ، ولا أن يحمل المفهوم النمطى أى دلالة أخلاقية .

والمعيار النقدى الذى يستخدمه كل من **ماركس وانجلز هو** : الى أى مدى يستشير العمل الفنى كعرض رمزى نمطى قائم بذاته ومستقل عن الواقع الموضوعى ، هذا الواقع الموضوعى فى حركته ، كواقع تاريخى متغير وديناميكى ؟ وهذا هو معيار التقييم ، وعلى أساسه يرفض كل من **ماركس وانجلز** ، المنطلق المثالى فى الفن الذى يسجن الواقع فى مقولات نظرية ، والمنطلق الطبيعى الذى يسجن الواقع فى عالم الاشياء والجوامد الثابتة .

- ٣ -

يعمل **الفن** فى المنطقة التى تعمل فيها جدلية الاستبعاد والابقاء **للكلى** من جانب ، والتى تعمل فيها جديلة الاستبعاد والابقاء **للفردى** من جانب آخر، ومجال **الفن** هو المجال **الخاص** الذى يعهد الكلى والفردى دون أن يكون أيهما . والمجال **الخاص** يتيح حركة بين نقيضين ، تتسع فى مجال الفن بحيث لا تستبعد ألا تلك الاعمال التى تتضمن **الكلى والفردى** دون أن تصهرهما فى وحدة ، أو تلك الاعمال التى تنحصر فى البعد الاقصى لنقيض من النقيضين دون الآخر ، كالاعمال القائمة على **الدلالة** المباشرة أو التجريد أو الماهيات المثالية والتى تنحصر فى البعد الاقصى **للكلى** ، أو تلك التى تنحو المنحى الطبيعى وتنحصر فى البعد الاقصى **للفردى** .

ومقولة **الخاص** هى المقولة الجوهرية فى بنائيات الجماليات ، ومن مجال **الخاص** يستمد العمل الفنى صفته **النمطية** ، ويتحول الى هذه الكلية

المستقلة المغلقة ، التى هى عرض تمثيلى ورمزى للكليـــة الاجتماعية التى تعرض لهـــا كليـــة جزئية من هذه الكلية الاجتماعية .

مجال الفن **الخـــاص** هو **النمطى** ، وهذا المجال هو الذى يتيح للعمل الفنى أن يتجاوز زمانه ومكانه ، وأن يؤثـــر فى المتلقى رغم تبـــاعد الزمـــان والمكان ، اذ أن الفن النمطى يصور الكلى والفردى معـــا ، الثابت والمتغير معـــا ، ما يبقى ما بقى الانسان وما هو مشروط تاريخيا ، أى أن الفـــن يصور مجموعة السمات الفردية المجسمة والكلية الجوهرية .

والفن اذ يعمل فى المجال النمطى الذى يتوسط الفردى والكلى صاهرا لكليهما ، ومستقبلا عن ايهما ، يكتسب القدرة على تجاوز **الكلية الاجتماعية التاريخية** التى يعمل فى ظلها ، ويكتسب ، أحيانا ، الصلاحية التى تســـبغ عليـــه صفة العالميـــة .

والفنـــان العظيم اذ يقـــدم عرضا نمطيـــا ورمزيـــا لاوضـــاع عصره المشروط تاريخيا ، لا يكتشف فحسب القيم الانسانية المشروطة تاريخيـــا ، كما هى ، لا كما تصورها الايديولوجية السائدة فى عصره ، بل يكتشف أيضا القيم الانسانية ـــ الكلية والجوهرية الممتدة من المـــاضى الى المســـتقبل فى عصره ، واذ يصهر الاولى فى الثانية فى عمله الفنى ، يخـــرج بذلك العـــرض النمطى القادر على تجاوز زمانه ومكانه .

ولعل هذا يقدم الاجابة على السؤال المحير : لماذا لا يكتسب صـــفة العالميـــة سوى العمل الفنى المشروط الى الاعماق بزمانه ومكانه . فالفنان العظيم هو الذى يملك الامساك بجوهر الواقع والحقيقة الكلية لهذا الواقع الاجتماعى التاريخى الذى يعرض له ، أما الفنان العادى فيغرق فى الظواهر السطحية لهذه الحقيقة ، وتنقضى أهمية عمله بتغير عصره .

تربط علاقة وثيقة بين **النمط** ، **وكلية العملالفنى** ، **والشكل** . **والشكل** فى العمل الفنى هو الذى يخلق **النمط** ، والشخصية على مستوى **الواقع** هى شخصية **فردية** ، ولكنها على مستوى **الفن** تصبح من خـــلال **الشكل نمطـــا** وتنمو بينها وبين بقية شخصيات العمـــل الفنى عـــلامات جدلية متبـــادلة ، والشكل الذى ينبع من المضمون ، والذى يميله **المضمون** ، هو فى نهاية المطاف الذى يخلق **كليـــة** العمـــل الفنى ، كعالم وهمى مستقل ، وهـــو الذى يثير المتعـــة الجماليـــة .

ويدخلنا هذا فى علاقة جدلية أخرى ، من العلاقات التى نجد التصالح فى العمل الفنى ، الذى هو وحده الاضداد ، وأعنى العلاقة بـــين **المضمون** والشكل . والمضمون والشكل يدخلان فى العمل الفنى فى وحـــدة عضوية ، بحيث يستحيل فهمها ، أو تعريف الواحد فى انفصام عن الآخر .

ويمكن القـــول بأن **المضمون** هو **سريـــان الشكل فى مضمونه** ، وأن الشكل هو **سريان المضمون فى شكله** . **والشكل** هو ، فى نهاية الامر الذى يحدد القيمة الفنية للعمل ، وهو الذى يجعل العمل الفنى عرضا نمطيـــا ورمزيا يستثير هذا الجانب من الواقع الذى يعرض لـــه ، أو يفصل العمل الفنى فصلا تعسفيا عن هذا الواقع . ولمـــا كان **المضمون المميز** يفـــرض بالضرورة فى كل الحالات **شكله المميز** ، تعتبر كلا سيكيات الماركسية عملية

اختيار المضمون عملية فنية ، تستهدف فرض الشكل الامين على هذا المضمون ، بصورة تجعل العمل الفنى مستقلا من ناحية ، ودالا من ناحية اخرى . والعمل الفنى من جهة اخرى . وهو مستقل بمدى ما تندرج جزئياته فى كليته الوهمية ، وهو دال بمدى ما تقدم هذه الكلية الوهمية عرضا نمطيا رمزيا يستثير الواقع استثارة مكثفة وموجبة .

وفى العمل الفنى الاصيل ينصهر **المضمون والشكل** ، ويستحيل **المضمون** بأكمله الى شكل مكتسبا للصفة النمطية ، ويختفى الشكل تماما بحيث يكاد لا يبين . ولان الشكل يختفى تماما ، كما ينبغى أن يختفى ، فى العمل الفنى الجيد ، فالمتلقى يتوهم أن المضمون هو الذى يثير فيه هذه المتعة الجمالية . والواقع أن المضمون لا يؤثر الا بمدى ما يندرج فى شكله النمطى ، وأن تأثير المضمون مستحيل بدون الدور الوسيط **للشكل الجمالى** الذى ينقل هذا المضمون من مستوى الحياة الى **المستوى النمطى . اى الفنى .**

والعمل الفنى يصالح ، فيما يصالح من أضداد أيضا ، الذات والموضوع ، ويقوم فيما يقوم ، على العلاقة الجدلية بين الذاتى والموضوعى بين الفردى والكلى على أكثر من مستوى ، أى فى **عملية الخلق** ذاتها علاقة الفنان بعمله ، وفى عملية **التلقى** ، اى فى علاقة العمل بالمتلقى . فالفنان **الفرد الممثل للبشرية** يخرج من خلال العمل فى المجال **الخاص بالشخصية النمطية التى هى الفرد والممثل للبشرية** فى ذات الوقت ، وبمدى ما يستطيع الاحتفاظ بهذا التوازن الدقيق ، بين الكلى والفردى ، بين الشكل والمضمون، بين المعتقدات الشخصية ومعتقدات العصر وحقائق الحقيقة الاجتماعية التى يعرض لها ، بين الذات والموضوع ، بمدى ما يتأتى لعمله أن يكتسب صفته العالمية ، وبمدى ما يتاح له أن يصور جوهر واقعه ، ويتجاوز فترته التاريخية .

والعمل الفنى لا يستكمل مقوماته دون استجابة المتلقى ، ويبقى مفتقرا لبعض هذه المقومات دون الاستجابة الذاتية للمتلقى ، ويصح على العمل الفنى ، كما لا يصح على ما عداه ، القول بالا وجود **للموضوعى** الا فى ظل **الذاتى** والمتلقى يستشعر المتعة اذ يجد فى **التجربة النمطية** التى يعرضها العمل الفنى تجربة قابلة للمارسة من جانبه شخصيا . والعمل الفنى يبدو كما لو كان منسوجا من مجرد ظواهر ، اى من شخصيات مجسدة ومحددة فى مواقف محددة تعبر عن مشاعر مجسمة ، ولكن خلف هذه الظواهر ، تختفى كليات هذه الظواهر أو ما هياتها . **والنمطية** التى تصهر هذه الكليات فى أقدار أفراد محددين ، هى التى تسبغ على الفن طابعه الموضوعى من ناحية ، وطابعه الذاتى فى علاقته بالمتلقى ، من ناحية أخرى .

فى العمل الفنى تلقى الاضداد الحل وتتصالح ، وينحسر الصراع ، كما لا ينحسر فى الحياة ، وتبقى الوحدة . ويصالح العمل الفنى فيما يصالح من أضداد ، الفردى والكلى ، الظاهرة والماهية ، الذاتى والموضوعى ، الحدث المعين الخاص . وقانون هذا الحدث ، التجربة المباشرة والمعنى المجرد لهذه التجربة ، الداخلى والخارجى ، المضمون والشكل ، المجرد والحس العقلانى والايحائى الواعى ، وما اصطلحنا على تسميته بالحدس أو

باللاوعى ، صاهر لكل من الضدين فى وحدة ، ولمجموعة الاضداد هذه مكتملة ، فى هذه الوحدة الفريدة التى هى كلية العمل الفنى

ووحدة الاضداد هذه هى التى تطيح بالتطابق ما بين الدال والمدلول ، ما بين العمل الفنى والواقع الذى ينبع منه ، وهى التى تنقذ العمل الفنى فى جزئياته وكلته من الدلالة المباشرة ، وتحيله الى عرض رمزى تمثيلى . ووحدة الاضداد هذه هى التى ترسى الاختلاف بين التجربة التى نخرج بها من الحياة ، وتلك التى نخرج بها من الفن ، وتجعل هذه الاخيرة فريدة فى نوعيتها ، وهى التى ترسى الاختلاف بين المعرفة التى تخرج من سائر فروع المعرفة ، وتلك التى نخرج بها من العمل الفنى ، وتجعل هذه الاخيرة فريدة فى نوعيتها .

شـــعر : قصيدتــان

عبد الرحمن السبع

(أ) ســورة العشــق : ـــ

يــا جميـــلة العــينين ..
ان الطريــق اليــك يبــدأ من هنــا ..
هـــــذا دمــــى ..
مــــاء الحيـــاة ....
وورده الجـــرح الكليـــم ...
هـــــذا دمــــى ...
نســـغ الحـــروف الطالعـــات ...
بمصـــحف الطمـــى الكريـــم ...
دمعــات تشــابك .. باتســاع الموت ...
وصـــار خارطـــة الوطـــن ...
يــا ايهــا النخـــل المضـــيع ...
بمفـــازة الجـــوع الخشـــن ...
أقـــرأ كتـــابك ....
أقـرأ كتــابك أنــه النهــر الذى ...
يــأتى اذا الليــل اشـــتجن ....

(ب) ترتيـــلة الدخـــول : ـــ

الـــف لام نيـــل ...
وتـــرى الارض هامـــدة ...
فـــاذا قـــام اهتـــزت ....
يوم تعتنـــق الارض أعضـــائها ....
فتكشـــف عـــن اقمــارها الخبيئــة ...
عـــن وجههـــا المنفـــى ...
عـــن شـــجرة النبـــوءة ....
عـــن لغـــة الجـــرح التى تطــلع فينــا ...
تينـــها وزيتـــونا ....
وطـــور ســـينينا ....
والتى تأخــذ شــكل عينيــك وكتبـــر ...
وردة الحــلم .... لكــى تحكــم فينــا ...
فادخـــلواه .... آمنينـــا ...
ادخـــلوها ..... آمنينـــا ...

القـــدم التى هربت

عامــر ســنبل

لا يدرى ـــ لحظـــة أن وطئت قدماه البر ـــ لمـاذا تصور الدكتورة فردوس كفراشة حقل بيضاء تخفق بمعطفها فى رائحة المستشفى .

استراح ليلتين ، فجر الثالثة ركب قطارا ومركبات عامـــة ، وعربات نصف نقل ، وسأل ناسا ، وشرب حرا وترابا ، ومضى معظم الوقت يبحث عنهـــا ، دل على مســـتشفى صغير على حافة ترعـــة بقريـــة صغيرة فى الصعيد ، وجد الموظفين مشغولين ، تفرسوا جميعا وجهه المترب بغبار السفر ، صاح أحدهم : انت الدكتور محمود ! ؟ ، اجاب دهشا : نعم ! ، قال الموظف : الدكتورة فردوس سافرت !! ، شعر بالقدم المهولة تسحق عظام كتفه : سافرتفين ! ، قال الموظف : تعال . تفضل . ثم اصطحبه الى الاستراحة ، رأىحديقة كثيفة الخضرة بزهر متعدد ، متشابه وغير متشابه، قال الرجل : الفضل يرجـــع للدكتورة فردوس ، كانت تصحو مبكرا .. ترويها .. تزيل المتطفل ، وتقص العشب ، وتهذب الاغصان النافرة ، دافقة الحيـــاة ولا تأكل كثيرا . الا تـــرى المقاعد فى قاعة الاستقبال ! ؟ ، صنعتها بنفسها من مشقوقالكافور ، خسارة الدكتورة فردوس ، الناس هنا يحبونها .

ـــ ســـافرت فـــين ؟

ـــ لا نـــدرى ، لكنهـــا راســـلت زمـــلاء لهـــا بالخارج ، الجميـــع تنكروا لهـــا ، كنت بالخـــارج فيمـــا أظـــن ! ؟

مطعونا بشعور مذل بالذنب قال : نعم .

ـــ خطبت لطبيب ولم يحدث نصيب ، بصراحة خسارة فيـــه ، ثـــم لضابط شرطة ، منتفش ومغرور ويكرهنا .

القدم المهولة تسحق عظام كتفه ، « اين القاك يا فردوس ! ؟ » ، وجد مشطا عرف أنـــه لهـــا ، بقايا شعرها ورائحتها التى لا تخطئها أنفه ، بقايا شاى وسكر .. عود ثقـــاب .. قصاصات ورق ، مساء بـــارد فى الثلاجة ، وبقايامربى وجبن قريش .

قالت المرضة المناوبة التى أحضرت الشاى ان العاملة رفضت ترتيب الاستراحة حتى تعود الدكتورة ، أن تكنسها فهذا فأل غير حسن ويعنى أنها لن تعود ، فى الايام الاخيرة كفت عن كتابة الرسائل وانخفضت حيويتها المعتادة ، كانت قلقة وتبكى لاتفه الاسباب ، اى خطأ يحدث فى المستشفى تشعر أنه اهانة موجهه اليها . مد الدكتور محمود يده خلفه يبحث عما يضايقه ، وجد علبة دواء حطمها بالقعود عليها فاجأته وردة حمراء يابسة بداخلها ، هب منتصبا ورغب فى **الهجر** .

قبل أن يغادر المستشفى قالت المرضة : انت الدكتور محمود ! ؟ ، اخفى وجهه بيديه : ارجوك ! ، قالت حدثتنا عنك كثيرا .. ثم وهو يترك الاستراحة قالت : اود أن اخبرك : أنها تعمل بالجامعة ، وهو ، يعبر البوابة سأله الحارس : انت الدكتور محمود ، مرق من الباب الموارب وفر ، لم يسمعه يتمتم اربع سنين يا مفترى !

* * *

(تزوجت .. حبلت .. ولدت .. أموت ملوعا .. وهذا الوجه الذى عشقته لا يفارقنى .. الانف الدقيقة .. الوجه الحالم .. لحظة خجلها .. غشاء بكارتها المفضوض .. استدارة بطنها .. آه اى جلف هذا الذى فعل .. فى الحمل يحدث التغير الوظيفى .. الاثداء تحمر .. الرحم يتكور ... الجنين يتخلق .. مضغة .. علقة .. عظاما .. وكسونا العظام ...) .

صرخ بصوت ملتاث ، عصبيا وملتاعا : فردوس ! . فجأة وجدها خلف المجهر ، شافته فانتصبت واقفة ، وقع مقعدها المدور على الارض ، هتفت رغما عنها :

ــ أهو انت ! .

ــ بجانبى وابحث عنك فى الصعيد !

ثم قال محملقا : قد تغيرت كثيرا يا فردوس !

أحجمت لتستعيد توازنها ، وساد صمت معبأ بالتوتر ، كسره القول بأنها تحاول حصر الكائنات الدنيئة فى النهر ، الكيمياء تلوث رائحة المعمل ، فئران التجارب ترقد تحت مكعبات الزجاج تمتد أصابعها الدقيقة فى خفة بالقطن المبلل « بالايتير » ، ترخى رؤوسها من الخدر فى أسى ، وثمة جرو مستسلم يتأمل المكان بعينين داجنتين ، قال لنفسه : ما الفرق بينى وبينه اذا كنت اتأمل المكان على هذا النحو ، راعه التشابه ، قالت أن عربة الكلاب الضالة جبلته هذا الصباح ، ثم وهى تدقق فى عدسة المجهر : انظر .. ملايين الكائنات ، ثم استطردت تقول أن جدتها رغبت أن تستحم فى النهر ، قبل أن تموت قالت لها : الم تدر لقد تلوث ونمت الديدان حتى صارت الواحدة منها فى حجم التمساح ، لم تعبأ ، وومض فى عينيها العجوزين بريق مخيف وهى تمد يدها باللوف والصابون .

كانت ساعة المعمل تدق برتابة مغيظة ، تذكر القدم الهاربة التى داسته بين عيدان القصب ، سحقت عظام كتفه وفرت ، قبض ماء النهر فى القنينة بكل اصابعه ، تحولت الى افاعى تقبض وتضغط ، تهشمت فانغرست شذرات الزجاج فى لحم راحته ، دلف من الباب وانطلق

يعدو مجتازا الردهة ، انقبضت معدته فالتوى الى الامام وراح يتقيا ، ولما عـاد كانت الدكتورة فردوس متشحة بالابيض ، وتركع على سجادة حمراء مرسوم عليها الحرم المكى .

حالما استرد قواه النفسية قال : نسافر سويا يا فردوس ! ؟

* * *

(يقف لهـا على بـاب المدرسـة .. تحتمى منه بين صديقاتها .. يسـير خلفهن .. يعبرون المزلقـان الى شارع البحر .. يفترقن عنـد كوبرى طلخا .. فجأة تشوفه بجانبها .. ترتعد .. يتبادلان الحديث فى منتصف الكوبرى .. يبتسمان عندما ينتهيا من عبوره .. فى الطريق الطويل الى ميت عنتر يتضاحكان .. يندسـان بين عيـدان القصب .. تهمس : حـد يشوفنا .. ولا يهمك .. تطـوح حقيبتها .. يستلقيان .. فجأة داسته قدم هاربة فى الغيطان وفرت .. فزعته وسحقت عظام كتفه .. ما اذهله ان الهـارب لم يلتفت اليهما) .

صرخ بصوت ملتاث عصبيا وملتاعا : فردوس !

كانت خلف المجهر تقول بهدوء : نعم ، منصبة بوجه كاب ، وعينين مرهقتين ، ورموش ذابلة ، قال متهكما : أن العالم تحت المجهر يبدو رحبا جدا ، قالت ربما .. ثم استطردت : هذه « سر كاريا البلهارسـيا » .. تماسيح النيـل الجـديدة ، قلت لابى لا تخض فى الترعة .. طيبا كان .. اخذنى الى الغيط لارى القطن ينمو أمام عينى ، يزرعه فى برمهات ولا يجنيه الا فى تـوت ، يراقب النوار حتى ينضج ، أجمل الاشياء تلك التى تنمو ببـطء .

* * *

(بكره السفر .. سارا بجوار النهر .. حلمـا بقدوم الفيضان .. ذيـل الدب القطبى على وجـه المـاء ، القمـر مدفـوس فى الظـلام الداهم بالهسيس المبهـم فى جوفـه يختفى خلف السـحاب .. يعـود يبين .. همسـت : متى نلتقى .. همس سأبعث لك مكتوبا .. انقطعت أخبـاره لم تـره بعد ذلك .. حتى هـذا الصباح) .

بصوت حاد وباتر قالت : هل يصح أن أترك كل الذين معى وأتبعك !؟

: سـافرت من أجـلك .
: هل يصح أن اهجر معملى واتبعك ؟
: فـــردوس !
: هـل يصـح ....

كانت تتحدث بتوتر وتشيح بيدها حتى ظن انهـا لـن تكف ، دقت ساعة الحائط فنهضت ، خلعت معطفها وعلقته على المشجب ، كانت مفرطة النحافة فى ثوب قديم ، ومنديل رأس منحسر عن شعر مهمل ، وأنف حـاد لا يخـلو من مهابة ، انصرفت فى عجالة ، فى الردهة التفتت لـه وبعصبية : انت فاكرنى أيـه ! ؟

فى الشـارع حاول اللحاق بها .. لم تلتفت .. ولم تقـل شـيئا .. انتابهـا احسـاس غامض بالخـوف ، اندست فى جوف الحافلة كورقـة مكورة ، فى زحـام النـاس بالحافلة تأكـد لهـا أنهـا ليست وحيـدة .

شعر :

السفر

أشرف عامر

ساعات وانت جنبى ..
اشرق واغرب
ساعات البحور البعيدة تقرب
واجيلك أسير ..

* * *

أنا من زمان الطفولة
باجيلك كبير ..
عجوز بس شايف
وقلبى بشفايف
اقولك لو انت
تقولى لو انت
اتوه جوه لبسى
أخاف من سكاتك وهمسى
وابلبط بهمى فى نيلك وأطير
تطير دنيا واسعة
يطير قلب واقف بشمعة
ويطفى سنين عمر والعه .. ف موج البحور
الون سماكى وسمايا
وأخبى ف عنيكى بكايا
وتبقى الحبيبة ..
وتبقى البلاد البعيدة القريب ..
وتبقى الوطن

* * *

يا أول وآخر ساعات الخطر
ملامحك بتشبه ملامحى
وحزنك بيشبه لجرحى
وباعرف مكانك ..
وقلبك بيعرف مكانى ..
ماهوش حزن تانى
لكنه انتصار ع السفر ..

* * *

يا أول وآخر ساعات الخطر
أنا من زمان الطفولة
باسابق طيور المطر
باخبى ف عنيكى سمايا واطير
باطير وانت دايما ..
بتبقى الحبيبة ..
وتبقى البلاد البعيدة القريبة ..
وتبقى الوطن

تأويل مشـــكل القــرآن

تأليف : ابن قتيبة

تحقيق : **السيد احمـــد صـــقر**

عرض وتحليل : **د. حامد طاهر**

مع بداية القرن الثالث الهجرى ، استقبل المسلمون حياة تكاد تختلف كثيرا عما الفوه فى القرنين السابقين . ومع ذلك ، فان هذه النتيجة لم تنشــأ من فــراغ ، فقــد كانت مقدماتها تكمن فى القرن الثانى الذى شهد بصفة خاصة قيام الدولة العباسية سنة ١٣٢ هـ .

أصبحت بغداد ، عاصمة العباسيين ، مدينة كبرى ، تمــوج بشتى الاجناس ، ممثلين لحضارات مختلفة ، واتجاهات ثقافية متعددة ، ثم .. نزعات دينية والحادية متضادة . وقد خلق هذا كله جوا مشحونا بالتحدى، والقى على علماء الاسلام ، فى تلك الفترة ، مهمة صعبة : كان عليهــم ان يواجهوا العصر بحركته السريعة المتلاحقة ، وان يتسلحوا للخصوم بمــا يقنعهم ، أو على الاقل ، بما يحد من تأثيرهم فى الجماهير .

ويلاحظ ان الاسلام نفسه تعرض ، خلال القرن الثالث ، لمرحلة اختبار قاسية ، فقد تغلغلت الثقافة اليونانية الى المســلمين عن طريق الترجمات والشروح والتلخيصات العربية ، وفتنت بسحرها كثيرا منهم ، كما اتيــح للحضارة الفارسية أن تكشف عن عقائدها المعتقة منذ آلاف السنين ، هذا الى جــانب حريـــة التعبير التى اتاحت لكل من اليهــود والمســيحيين أن يدافعوا عن اديانهم التى هجرها اتباعها لكى يعتنقوا الدين الاسلامى .

نشهد فى هذا القرن جدلا يمتد — تقريبا — الى كل القيم والمبــادىء واذا كان كثير من الخلفاء العباسيين قد اتاحوا للشعوب والطوائف الإخرى حرية واسعة فى الاعتقاد والتعبير ، فقد تعرض الاسلام نفسه لنتائج هذه الحرية . ومن المبدأ الذى يرى أنه بزعزعة الاساس ينهار البناء كله ، اقبل خصوم الاسلام يتتبعون آيات القرآن الكريم ، ويبحثون فيهــا عن مواطن ضعف ، أو نقاط هجوم .

يقول ابن قتيبة : وقد اعترض كتاب الله بالطعن ملحدون ، ولغوا فيه وهجروا ، واتبعوا (ما تشابه منه ابتغاء الفتنة ، وابتغاء تأويله) (١) بأفهام كليلة ، وأبصار عليلة ، ونظر مدخول (٢)، فحرفوا الكلام عن مواضعه ، وعدلوه عن سبله ، ثم قضوا عليه بالتناقض ، والاستحالة فى اللحن ، وفساد النظم والاختلاف . وادلوا فى ذلك بعلل ربما امالت الضعيف الغمر ، واعترضت بالشبه فى القلوب ، وقدحت بالشكوك فى الصدور (٣) .

وهكذا بعد فترة طويلة من الستر ، استعلن الهجوم على القرآن الكريم ، المصدر الاول للدين الجديد ، ووجد علماء الاسلام أنفسهم فى موقف دقيق ، فماذا فعلوا ؟

لم يصادروا أقوال الخصوم ، وكان بامكانهم أن يستخرجوا القرار فى ذلك من السلطة الحاكمة باحراق الكتب المعادية ، أو حتى بكتم الاراء فى الصدور !

ولم يخدعوا الجماهير بالخطب الانشائية التى تتناول أشخاص الخصوم بالقدح والتشهير ، غافلة أو قاصرة عن الرد على آرائهم التى تندفع شبهاتها الى العقول دون منازع !

وانما فعلوا ما كان ينتظر عن امثالهم ، وهو التصدى لمسئوليتهم العلمية والتنويرية بكل شجاعة ، متبعين فى ذلك خطى المنهج الاسلامى الذى يمكن ابراز بعض عناصره فيما يلى :

(أ) سماع وجهة النظر ، محاولة لفهمها فى هدوء .

(ب) تبسيط المسألة موضوع الخلاف الى أفكار رئيسية ، ثم تحليل هذه الافكار الى عناصرها الاولية .

(جـ) الرد عليها بموضوعية خالصة ، وعرضها بلغة واضحة ومحددة .

ومن الطبيعى أن يكون وراء ذلك كله : احتشاد هائل وثقافة واسعة ، وحسن استخدام لادوات البحث والمناظرة ، ولنستمع الى ابن قتيبة وهو يبسط بعض ما ذكرناه ، حين يقول : « فاحببت أن انضح عن كتاب الله ، وارمى من ورائه بالحجج النيرة ، والبراهين البينة ، واكشف للناس ما يلبسون ، فألفت هذا الكتاب ، جامعا لتأويل مشكل القرآن ، مستنبطا ذلك من التفسير بزيادة فى الشرح والايضاح ، وحاملا ما أعلم فيه مقالا لامام مطلع على لغات العرب ، لارى المعاند موضع المجاز ، وطريق الامكان ، من غير أن أحكم فيه برأى ، أو اقضى عليه بتأويل . ولم يجز لى أن انص بالاسناد الى من له أصل التفسير ، اذ كنت لم اقتصر على وحى القوم حتى كشفته ، وعلى ايمائهم حتى اوضحته ، وزدت فى الالفاظ ونقصت ، وقدمت وأخرت ، وضربت لذلك الامثال والاشكال حتى يستوى فى فهمه السامعون (٤) .

وهكذا يتضح الدافع الجليل من تأليف ابن قتيبة لكتابه الضخم « تأويل مشكل القرآن » وهو الكتاب الذى تصدى لتحقيقه ، والتعليق عليه ، واخراجه فى ثوب علمى لائق واحد من كبار المحققين فى العصر الحاضر هو : السيد أحمد صقر (٥) .

بلغت مقدمة التحقيق حوالى ٨٧ صفحة . ولا يمكن لقارىء الكتاب أن يمر عليها دون أن يدهش للجهد الجبار الذى بذل فيها ، فضلا عن انه يكتسب عدة حقائق جديدة تماما حول حياة ابن قتيبة ، ويستثبت من فساد عدد آخر من الاخطاء المشهورة عنه قديما وحديثا .

ولد ابن قتيبة سنة ٢١٣ هـ ، وكانت نشأته العلمية ببغداد ، حيث تلقى العلوم العربية والاسلامية على عدد من الاعلام ، نذكر من بينهم : ابن سلام الجمحى ، واسحاق بن راهوية ، ودعبل الخزاعى ، والقاضى يحيى بن أكثم ، والجاحظ .

ولم يتول من المناصب العامة سوى منصب القضاء بالدينور ، ومن هنا أطلق عليه ابن قتيبة الدينورى . أما عن الذى ولاه هذا المنصب ، فيرجح الاستاذ المحقق انه ابن خاقان ، وزير المتوكل ثم المعتمد . وقد كانت بينه وبين ابن قتيبة مودة دفعت الاخير الى أن يؤلف له كتابه الشهير « أدب الكاتب » .

وهنا يقدم السيد صقر نموذجا للتحقيق والتثبت عندما لا يوافق كلا من ابن السيد والبطليوسى اللذين ذهبا الى أن ابن قتيبة الف «أدب الكاتب» للوزير ابن خاقان اثناء خلافته للمتوكل . ويثبت المحقق عن طريق النقد الداخلى لبعض روايات الكتاب المذكور ، ومستعينا بحسه التاريخى ، انه ألفه للوزير أثناء خلافته للمعتمد . وتلك نقطة هامة تعين على تحديد زمن تأليف هذا الكتاب الشهير .

أما فيما يتعلق بمؤلفات ابن قتيبة ، فقد قدم السيد صقر ببليوجرافيا نقدية مفصلة عن المطبوع والمخطوط ، والمفقود وأصفا كلا منها ، ومشيرا الى مكانه . وقد توصل الى عدة نتائج غاية فى الاهمية ، فمثلا كشف عن خطأ شاع على أنه حقيقة بين المترجمين لابن قتيبة ، ويتعلق بذكر كتب له ، مع أنها ليست ، فى الواقع ، الا اجزاء أو فصولا من كتب أخرى . ومن أمثلة ذلك ما ذكره حاجى خليفة عن كتاب (تقويم اللسان) ، والقاضى عياض من كتاب (الابنية) .. وليس الكتابان سوى جزئين من كتاب « أدب الكاتب » نفسه .

كذلك أوضح المحقق ، عن طريق النقد الداخلى للنصوص ، فساد النسبة المشهورة لكتاب « الامامة والسياسة » الى ابن قتيبة .

وبصفة عامة ، فان هذه الببليوجرافيا تصنع الاساس الضرورى لأية دراسة تدور منذ الآن حول ابن قتيبة .

ثم قدم الاستاذ المحقق قائمة اخرى تتضمن سبعة عشر تلميذا لابن قتيبة ، وهم الذين سمعوا عليه كتبه ، وقاموا بمهمة نشرها . وهنا لابد من التوقف أمام حقيقة هامة فى أخلاق هذا العالم الكبير ، وتتمثل فى سماحته باقراء كتبه لمن طلبها ، وعدم حبسها عنه . ولكى يتضح الاثر الكريم لهذا الخلق لابد من مقارنته بموقف المبرد (قرين ابن قتيبة ، والمتوفى سنة ٢٨٥ هـ) « الذى كان يساوم طلابه ويمتنع عن تحديث جماعتهم ، اذا كان فيهم فرد واحد لم يدفع أجره مقدما : كلا الرجلين عالم ، ولكن احدهما يقترب بعلمه من قلوبنا ، بينما يظل الاخر بعيدا عنها !

أما لباب المقدمة ، فيتمثل فى ذلك المبحث القيم ، الذى اورد فيه السيد صقر آراء العلماء فى ابن قتيبة . بعضها ينسبه الى الكذب والغفلة ، وبعضها الاخر يؤكد نزاهته وتوثيقه : هاجمه الازهرى وابن البيع ، والدار قطنى ، والبيهقى ، والجوينى ، وابن تغرى بردى ، ودافع عنه ووثقه الخطيب البغدادى وابن حزم ، والحافظ الذهبى ، وابن الجوزى ، وابن كثير ، وابن تيمية .

وهنا يبرز موقف صعب ، يتطلب من الباحث الكثير من القراءة ، والموازنة والاستنباط ، اذ كيف يخرج براى أقرب الى الصواب من بين تلك الاراء المتضاربة وخاصة أن أصحابها يعدون من علماء الطبقة الاولى فى الاسلام .

كنا نود من محققنا الكبير أن يرتب آراء هؤلاء العلماء فى ابن قتيبة على اساس تاريخى ، او موضوعى ، والواقع أنه عاد فناقش كل رأى ، هوجم فيه ابن قتيبة بالتفصيل ، مستخدما منهجا موضوعيا يعتمد على التمحيص والموازنة ، ومستعينا فى الرد بنصوص ابن قتيبة نفسها .

وتجدر الاشارة الى ما تخلل هذا المبحث من عبارات حادة اختص بها السيد صقر (وهى تذكرنا بأسلوب ابن حزم فى مناقشته الخصوم) ولسنا ندرى تماما الى أى حد يمكننا الاعتراض على مثل هذه العبارات فى المناقشات العلمية ، لانها لا تصدر فى الغالب الا من علماء يثقون تماما بصلابة الارض التى يقفون عليها .

ومهما يكن من أمر ، فان مبحث المحقق يمهد طريقا وعرا للغاية فى دراسة ابن قتيبة ، تلك الشخصية المؤثرة فى تاريخ الفكر الاسلامى ، وفى الدراسات العربية بصفة خاصة .

اعتمد الاستاذ المحقق فى نشر كتاب « تأويل مشكل القرآن » على ثلاث نسخ : اثنتين بدار الكتب المصرية ، وواحدة بمكتبة مراد ملا بتركيا . وقد اتبع فى تحقيق الكتاب طريقة لم يفعلها فى غيره من الكتب التى قام بتحقيقها ، وهى تخصيص فهرس فى آخر الكتاب للفروق بين النسخ . وهو يذكر ان الذى اضطره الى ذلك انما هو كثرة المحذوف من احدى النسخ ، واستحالة الاشارة الى أوله وآخره دون التطويل الممل ، فضلا عن أنه رأى أن هذا العمل قد يريح « جمهرة القراء » .

ثم يحدثنا عن منهجه فى شرح الكتاب والتعليق عليه قائلا : « ولقد حرصت فى شرحى لهذاالكتاب على تخريج ابياته ، وربط موضوعاته بأماكنها من كتب الادب والتفسير ، ونقلت من الاراء ما دعت اليه ضرورة البحث ، وأومأت الى ما لم أقل ، وكان قصدى فى ذلك اما تعضيد رأى ، أو توهين قول ، أو تفضيل مجمل ، أو توضيح مبهم ، أو الاشارة الى مصدر فكرة ، أو اتفاق خاطر ، ليكون الدارس للكتاب على بينه مما ذكره ابن قتيبة من مشكل القرآن ، محيطا بفقه المسائل التى عرض لها ، جامعا لاطراف الاراء ووجوه المذاهب فيها (٦) .

ولا يسعنا الا ان نشكر للمحقق الكبير جهده الرائع فى وضع ثمانية فهارس تعتبر مفاتيح جيدة لاستخدام كتاب ابن قتيبة الضخم علميا منظما ، وهى على الوجه التالى :

فهرس الآيات القرآنية — فهرس الاحاديث النبوية — فهرس الامثال — فهرس الاعلام — فهرس الاماكن والبلدان — فهرس الايـام — فهرس القوافى — فهرس انصاف الابيات .

وقد بلغت المراجع التى عاد اليها الاستاذ السيد صقر ١٥٧ مرجعا ، بعضها مخطوطات . وليس هذا بالامر الجديد على محقق كبير ، وقف حياته على احياء التراث العربى والاسلامى ، وبعث كنوزه المخبوءه .

فاذا ما انتقلنا بعد ذلك الى كتاب « تأويل مشكل القرآن » وجدنا ابن قتيبة يبدأ من موقع اسلامى خالص ، فيعترف بقدر القرآن الكريم ، وعناية الله تعالى به ، اذ انزله ناسخا لما قبله من الكتب الدينية ، واودع اعجازه فى نظمه وتأليفه ، وجعله متلوا لا يمل على طول التلاوة ، ومسموعا لاتمجه الاذان ، وغضا لا يخلق على كثرة الرد ، وعجيبا لا تنقضى عجائبه ، ومفيدا لا تنقـطع فوائـده (٨) .

وتمتاز العبارة القرآنية بقدرتها على حمل الكثير من المعانى فى العدد القليل من الالفاظ ، وذلك هو ما عناه الرسول ، صلى الله عليـه وسلم ، بقوله :«أوتيت جوامع الكلم»اى الكلمات القليلة العدد الجامعة لصنوف الحكمة، ويمثل ابن قتيبة لذلك قائلا : « فان شئت أن تعرف ذلك فتدبر قوله سبحانه (خذ العفو وأمر بالعرف وأعرض عن الجاهلين) (٩) كيف جمع له بهذا كل خلق عظيم : لان فى أخذ العفو صلة القاطعين ، والصفح عن الظالمين ، واعطـاء المانعين ، وفى الامر بالعرف تقوى الله وصلة الارحام ، وصون اللسان عن الكذب ، وغض الطرف عن الحرمات .. وفى الاعراض عن الجاهلين الصبر والحلم وتنزيه النفس عن مماراة السفيه ، ومنازعة اللجوج » (١٠)

هذا مثال واحد من حوالى عشرة أمثـلة اوردها ابن قتيبة فى مفتتح كتابه ، ليقف منها القارىء على أهمية التأمل فى «العبارة القرآنية» ومحاولة تدبرها بعناية « فانما يعرف فضل القرآن من كثر نظره ، واتسـع علمه ، وفهم مذاهب العرب وافتتانها فى الاسباب ، وما خص الله لغتها دون جميع اللغـات .

ومما ذهب اليه ابن قتيبة فى تفضيل لغة العرب على سائر اللغات(١١) ما تمتاز به من أن حروفها تبلغ ثمانية وعشرين حرفا على حين تقصر الفـاظ جميع الامم عن هذا العدد .

وكذلك « الاعراب » الذى يذهب ابن قتيبة الى أن الله تعالى ، قـد جعله وشيا لكلام العرب وحليه لنظامها (١٢) وفارقا — فى بعض الاحوال — بين الكـلامين المتكافئـين ، المعنيـين المختلفـين . فلو أن قارئـا قـرأ (فلا يحزنك قولهم ، انا نعلم ما يسرون وما يعلنون) وترك طريق الابتداء بانا ، وأعمل القول فيها بالنصب — على مذهب من ينصب أن بالقول كمـا ينصبها بالظن ـلقلب المعنى عن وجهته وزاله عن طريقته ، وجعل النبى ، عليه السلام ، محزونا لقولهم : ان الله يعلم ما يسرون وما يعلنون ! وهـذا كفر ممن تعمده ، وضرب من اللحن لا تجوز الصلاة به ولا يجوز للمأمومين أن يتجوزا فيـه (١٤) .

ومما اختصت به اللغة العربية أيضا أن التغير فى حركة الحرف الواحد قد يؤدى الى تغيير معنى الكلمة كله ، بل وقلبه أحيانا الى الضد «فيقولون : رجل لعنة ــ بضم اللام وتسكين العين ــ اذا كان يلعنه الناس . فاذا كان هو الذى يلعن الناس قالوا : رجل لعنة ، فحركو العين بالفتح ، وقد جاء فى القرآن (ويل لكل همزة لمزة) (١٥) .

ومن الدقة فى اوصاف اللغة العربية ما يكون أحيانا عن وضع حرف مكان حرف آخر ليؤدى معنى جديدا . كقولهم للنار اذا طفئت (هامدة) فان سكن لهيبها وبقى من جمرها شىء قيل (خامدة) .

وقد يرتبط الشىء بعدة معان ، وهنا تلجأ اللغة العربية الى اشتقاق اسماء من هذا الشىء بعدد المعانى المرتبطة به : « كاشتقاقهم من البطن للخميص » « مبطن » ، وللعظيم البطن اذا كان خلقة « بطين » ، فاذا كان من كثرة الاكل قيل : « مبطان » ، وللمنهوم « بطن » ، وللعليل البطن « مبطون » (١٦) .

كذلك يرى ابن قتيبة ان العرب تميزوا بفن الشعر « الذى أقامه الله تعالى ، لها مقام الكتاب لغيرها ، وجعله لعلومها مستودعا ، ولآدابها حائطا ، ولانسابها مقيدا ، ولاخبارها ديوانا لا يرث على الدهر ، ولا يبيد على مر الزمان ، وحرسه بالوزن والقوافى وحسن النظم ، وجودة التحبير من الدرس والتغيير ، فمن اراد أن يحدث فيه شيئا عسر ذلك عليه ولم يخف له كما يخف فى الكلام المنثور » (١٧) .

واخيرا فان للعرب « المجازات فى الكلام ، ومعناها : طرق القول ومآخذه ، ففيها الاستعارة ، والتمثيل ، والقلب ، والتقديم والتأخير ، والحذف ، والتكرار ، والاخفاء والاظهار ، والتعريض والافصاح والكتابة ، والايضاح ، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع ، والجميع خطاب الواحد ، والواحد والجميع خطاب الاثنين ، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص ، مع أشياء كثيرة ستراها فى ابواب المجاز فى التعبير (١٨) .

ويعقب ابن قتيبة على ذلك بأن القرآن الكريم قد نزل بكل هذه الطرق فى التعبير ، ولهذا فانه يرى عدم امكانية ترجمته الى لغة اخرى ، لما سوف يفقده ، فى اثناء الترجمة من المعانى الجانبية والايماءات التى ترتبط بطبيعة التعبير فى اللغة العربية . يقول ابن قتيبة : « لذلك لا يقدر احد من التراجم على أن ينقله الى شىء من الألسنة ، كما نقل الانجيل عن السريانية الى الحبشية والرومية وترجمت التوراة والزبور وسائر كتب الله تعالى بالعربية . لان العجم لم تتسع فى المجاز اتساع العرب (١٩) ثم يقدم ابن قتيبة عدة أمثلة من آيات القرآن الكريم التى تحمل برصفها الخاص معانى لا يمكن التعبير عنها فى رصف عربى آخر ، فما بالك بلغة أجنبية ؟ (٢٠)

وفى باب (الحكاية عن الطاعنين) يحاول ابن قتيبة استقراء أوجه النقد التى وجهت الى القرآن الكريم ، مصنفا اياها فى موضوعات رئيسية ، وعارضا أقوال الخصوم ــ دون ذكر أسمائهم ــ بكثير من الوضوح ، ثم مجيبا على كل قول منها بالتفصيل .

وقد اعتمد الطاعنون على مثل قوله تعالى (ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافا كثيرا) (٢١) ثم طاروا فرحا عندما وجدوا اختلاف الصحابة فى بعض القراءات واللحن الظاهر فى بعض الآيات ، وأخيرا ما بدا لهم من تناقض بعض الحقائق التى تحدث عنها القرآن .

يقول ابن قتيبة : « وقد ذكرت الحجة عليهم فى جميع ما ذكروا ، وغيره مما تركوا ، وهو يشبه ما انكروا ، ليكون الكتاب جامعا للقصد الذى قصدت لـه » (٢٢) أى أن كتاب « تأويل مشكل القرآن » ليس قاصرا فقط على ما أثاره الطاعنون فى القرآن ، وانما يشتمل أيضا على كل ما يحتمل شيئا من من التساؤل أو الغموض . وبهذا يخرج كتاب ابن قتيبة عن أن يكون مرتبطا بدافع جزئى عارض ، الى مجال اوسع وأرحب واشد ارتباطا بالدراسات الدينية .

فبالنسبة الى مسألة القراءات ، اعتمد الطاعنون فى القرآن الكريم على اختلاف قرآءاته وتعدد وجوه بعض حروفه وألفاظه . وقالوا : وجدنا الصحابة ومن بعدهم يختلفون فى الحرف .. والقراء يختلفون : فهذا يرفع ما ينصبه ذاك ، وذاك يخفض ما يرفعه هذا . وانتم تزعمون أن هذا كله كلام رب العالمين ، فأى شىء بعد هذا الاختلاف ، وأى باطل بعد الخطأ واللحن تبتغون (٢٣) .

ويرد ابن قتيبة : أما ما اعتلوا به فى وجوه القراءات من الاختلاف ، فانا نحتج عليهم فيه بقول النبى ، صلى الله عليه وسلم ، « نزل القرآن على سبعة أحرف ، كلها شاف كاف ، فاقرؤا ما تيسر منه » .

وقد غلط فى تأويل هذا الحديث قوم ، فقالوا : السبعة الاحرف : وعد ووعيد وحلال وحرام ومواعظ وأمثال واحتجاج .

وقال آخرون : هى سبع لغات فى الكلمة .

وقال قوم : حلال وحرام ، وأمر ونهى ، وخبر ما كان قبل ، وخبر ما هو كائن بعد ، وأمثال .

وليس شىء من هذه المذاهب بتأويل ..

وانما تأويل قوله ، صلى الله عليه وسلم « نزل القرآن على سبعة أحرف » : على سبعة اوجه من اللغات متفرقة فى القرآن . يدلك على ذلك قول رسول الله ، صلى الله عليه وسلم : « فاقرؤا كيف شئتم .

وقال عمر : سمعت هشام بن حكيم بن حزام يقرأ سورة الفرقان على غير ما أقرؤها ، وقد كان النبى ، صلى الله عليه وسلم ، أقرانيها ، فأتيت به النبى ، صلى الله عليه وسلم ، فأخبرته ، فقال له : اقرأ ـ فقرأ تلك القراءة ، فقال هكذا أنزلت ، ثم قال لى : اقرأ ـ فقرأت ، فقال : هكذا أنزلت . ثم قال : « ان هذا القرآن نزل على سبعة أحرف ، فاقرأوا منه ما تيسر » (٢٤) .

ويعلق ابن قتيبة على هذا الحديث قائلا : فمن قرأه (أى القرآن) قراءة عبد الله (بن مسعود) فقد قرأ بحرفه ، ومن قرأ قراءة ابى (بن

كعب) فقد قرأ بحرفه ، ومن قرأ قراءة زيـد (بن ثابت) فقد قرأ بحرفه .
ويوضح ابن قتيبة ان « الحرف » يقع على المثال المقطوع من حروف المعجم ، وعلى الكلمة الواحدة ، ويقع الحرفعلى الكلمة بأسرها ، والخطبة كلها ، والقصيدة بكاملها (٢٥)

ويحدثنا ابن قتيبة انه قد تـدبر وجوه الخلاف في القراءات ، فوجدوها سـبعة :

١ ــ اختلاف في اعراب الكلمة او في حركة بنائها بما لا يزيلها عن صورتها في الكتاب ، ولا يغير معناها مثل قـوله تعـالى (هل نجـازى الا الكفور) (٢٦) وهل يجازى الا الكفور .

٢ ــ اختلاف في اعراب الكلمة وحركات بنائها بما يغير معناها ، ولا يزيلها عن صورتها في الكتاب مثل قوله تعالى (ربنا باعد بين اسفارنا)(٢٧) وربنـا باعـد بين اسـفارنا .

٣ ــ اختلاف في حروف الكلمة دون اعرابها ، بمـا يغير معنـاها ولا يزيل صورتها ، مثل قوله تعالى (وانظر الى العظام كيف ننشرها) (٢٨) وننشزهـا .

٤ ــ اختلاف في الكلمة بما يغير صورتها في الكتاب ، ولا يغير معناها ، مثل قوله تعالى (كالصوف المنقوش) و (كالعهن) (٢٩)

٥ ــ اختلاف في الكلمة بما يزيل صورتها ومعناها ، مثل قوله تعالى (وطلع منضود) في موضع (وطلح منضود) (٣٠)

٦ ــ اختلاف بالتقديم والتأخير ، مثل قوله تعالى (وجاءت سكرة المـوت بالحق) (٣١) وفي موضع آخر (وجاءت سكرة الحق بالمـوت) .

٧ ــ اختلاف بالزيادة والنقصان مثل قوله (ومـا عملت أيديهم) ، (وما عملته ايديهم) . (٣٢)

وهو يرى أن كل هذه الحروف « كلام الله تعالى ، نزل به الروح الامين ، على رسوله ، عليه السلام ، وذلك أنه كان يعارضه في كل شهر من شهور رمضان بما اجتمع عنده من القـرآن ، فيحدث الله اليه من ذلك ما يشاء ، وينسخ ما يشاء ، وييسر على عباده ما يشاء . فكان من تيسيره : أن أمره بأن يقرئ كل قوم بلغتهم ، وما جرى عليه عادتهم .

فالهذلي يقرأ (عتى حين) يريد (حتى حين) (٣٣) ، لانه هكذا يلفظ بها ويستعملها والاسدي يقرأ (تسود وجود) (٣٤) بكسر تاء الفعل المضارع ، والتميمي يهمز ، والقرشي لا يهمز الخ ..

ولو أن كل فريق من هؤلاء أمر أن يزول عن لغته ، وما جرى عليـه اعتياده طفلا وناشئا وكهلا لاشتد ذلك عليه ، وعظمت المحنة فيه ، ولـم يمكنه الا بعد رياضة للنفس طويلة ، وتزليل للسان ، وقطع للعادة . فأراد الله برحمته ولطفه أن يجعل على لسان رسوله ، صلى الله عليه وسلم ، أن يأخذوا باختلاف العلمـاء من صحابته في فرائضهم وأحكامهم ، وصلاتهم وصيامهم وزكاتهم وحجهم وطلاقهم وعتقهم ، وسائر أمور دينهم » (٣٥) .

واما بالنسبة الى دعوى اللحن فى القرآن الكريم ، فان ابن قتيبة يذكر اعتماد الطاعنين على حديث عائشة ، رضى الله عنها ، ومن أن بعض ما وقع من ذلك أنما يرجع الى غلط الكاتب ، وعلى حديث عثمان بن عفان ، رضى الله عنه ، الذى يقول : أرى فيه لحنا ، وستقيمه العرب بألسنتها .

لكن ابن قتيبة يسرع فيؤكد أن تلك المواضع المحتملة للحن من حيث الظاهر قد تكلم فيها النحويون ، واعتلوا لكل حـــرف منها ، واستشـهدوا الشـــعر . (٣٦) .

فمثلا احتج الطاعنون بوجود اللحن فى آية (ان هـــذان لساحران) (٣٧) ، حيث القاعدة النحوية تقرر أن تكون : أن هذين لساحرآن « لكن ابن قتيبة يبين ان الزام المثنى الالف فى جميع حالاته الاعرابية ــ انما هو لغة بلحرث بن كعب ، فهم يقولون : مررت برجلان ، وقبضت منه درهمان ، وجلست بين يداه .. الخ .

كذلك ، فان القراء قد اختلفوا فى قـــراءة هذا « الحرف » ، فقرأ أبـــو عمرو بن العـــلاء وعيسى بن عمر (ان هذين لساحران) وذهبا الى انه غلط من الكاتب ، كما قالت عائشة (٣٨)

ويخلص ابن قتيبة من ذلك الى ان ما يظن انه لحن فى القرآن قد يمكن تفسيره نحويا باعتباره لغة قبيلة من قبائل العرب ، أو أنه خطأ من كاتب المصحف ، وعلى أية حال ، فان رسول الله ، صلى الله وسلم ، برىء من أخطاء اللحن ، سواء كانت فى النطق أو الكتابة . يقول ابن قتيبة « وليست تخلو هذه الحروف من أن تكون على مذهب من مذاهب أهل الاعراب فيها ، أو أن تكون غلطا من الكاتب ، كما ذكرت عائشة ، رضى الله عنهـــا . فان كانت على مذاهب النحويين فليس هاهنا لحن بحمد الله . وان كانت خطأ فى الكتاب فليس على رسوله ، صلى الله عليه وسلم ، جنـــاية الكاتب فى الخط . ولو كان هذا عيبا يرجع الى القرآن ، لرجع عليه كل خطأ وقع فى كتابة المصحف من طريق التهجى » (٣٩) .

فاذا جئنا الى دعوى التناقض ، وجدنا ابن قتيبة يذكر مطاعن الخصوم ثم يرد عليها بالتفصيل . يقول : وأما ما نحلوا من التناقض فى مثل قـــوله تعالى (فيومئذ لا يسأل عن ذنبه انس ولا جان) . (٤٠) وهو يقول فى موضع آخر (فوربك لنسئلهم أجمعين ، عما كانوا يعملون) (٤١)

فالجواب فى ذلك : ان يوم القيامة يكون كما قال الله تعالى (مقداره خمسين ألف سنة) (٤٢) ففى مثل هذا اليوم يسئلون ، وفيه لا يسألون ، لانهم حين يعرضون يوقفون على الذنوب ويحاسبون ، فاذا انتهت المسألة ووجبت الحجة (انشقت السماء فكانت وردة كالدهان) (٤٣) وانقطع الكلام وذهب الخصام واسودت وجوه قوم ، وابيضت وجوه آخـــرين ، وعرف الفريقان بسيماهم ، وتطايرت الصحف من الايدى ، فآخـــذ ذات اليمين الى الجنة ، وآخذ ذات الشمال الى النار (٤٤) .

وعلى هذا المنوال من عرض الدعوى بأمانة والرد عليها من القرآن الكريم نفسه ، وبالاعتماد على بعض الحجج العقلية ــ يستمر ابن قتيبة فى تتبع أقوال الطاعنين فى القـــرآن الكريم ، متعرضا لثلاث مسائل كبرى هى :

مسألة المتشـــابه (٤٥) .
مسألة المجـــاز (٤٦) .
مسألة الحروف المقطعة فى اوائل السور (٤٧) .
وقد قاده هذا بالطبع الى أن يتعرض لمبـــاحث لغوية وبلاغيـــة تبين امكانية اللغة العربية فى التعبير عن المعنىالواحد بصور متعددة ، واتساعها فى استخدام الالفاظ والعبارات التى تشتمل على اكثر من معنى . ولا شك فى أن هذه المباحث اللغوية والبلاغية مما يعين كثيرا على فهم القرآن الكريم، فضلا عن انها اداة أساسية ينبغى أن يجيدها من يتصدى لتفسيره .
واذا كان من كلمة أخيرة عن كتاب « تأويل مشكل القرآن » فلابـــد من الاشارة الى انه يعتبر مصدرا اساسيا من مصادر الدراسات القرآنية ، بالاضافة الى كونه مصدرا هاما فى مجال الدراسات اللغوية ، والبلاغية . كذلك فانه يعد وثيقة ممتازة فى مجال الدفاع العلمى عن الاسلام ، والزود عن كتابه الكريم .ثم انه يقدم لنـــا أسلوبا فى البحث الاسلامى الخالص يمتاز بالجدية والموضوعية ، والتمكن من المادة العلمية فضلا عن تحديد القصد ، ووضوح الهدف .

الهـــــوامش :

* اعتمدنا فى عرض الكتاب على الطبعة الثانية الصـــادرة عن دار التراث بالقاهرة ، سنة ١٣٩٣ — ١٩٧٣ .

(١) ســـورة آل عمران ، آية ٧

(٢) تكشف عبارة ابن قتيبة هنا بوضوحعن ضعف الخصوم فى وسائل بحثهم ، وفى نفس الوقت : خبث غرضهم من هذا البحث .

(٣) تأويل مشكل القرآن ص ٢٢ .

(٤) الســـــابق ص ٢٣ .

(٥) اعطى السيد احمد صقر كل جهوده تقريبا لمجال نشر التراث ، وقدم للمكتبة العربية والاسلامية ما يزيد عن ثلاثين كتابا من أمهات المصادر ، نذكر من بينها : اعجاز القرآن للباقلانى ، والموازنة بين الطائيين للامدى ، والهوامل والشوامل لابى حيان التوحيدى ، والالماع للقاضىعياض ، وتأويل مختلف الحديث لابن قتيبة . ويلاحظ أن السيد صـــقر قد اتجـــه فى الفترة الاخـــيرة لكتب الحديث النبوى الشريف ، وتمتاز تحقيقاته بالاصالة والجدية والامانة وتزويد القارىء بأقصى قدر ممكن من المعلومات التى تكشف غوامض النص القديم ، وتيسر سبل استخدامه .

(٦) انظر صفحات ٤٩ ، ٥٠ ، ٦١ من مقدمة المحقق .

(٧) مقدمة المحقق ص ٨٦ .

(٨) سورة الاعراف ، آيـــة ١٩٩ .

(٩) تأويل مشكل القرآن ، ص ٤ ، ٥ .

(١٠) الســـــابق ، ص ١٢ .

(١١) هذا الرأى موضع مناقشة . فمثلا ينفى ابن حزم أن يكون للغة العربية فى حد ذاتها اى أفضلية على غيرها من اللغات ، انظر الاحـــكام ٣٩/١ ، ٤٠ .

(١٢) فكرة تزيين الاعراب للكلام فكرة هامة جدا . وليت علماء النحو

يلتفتون اليهـا ويطورونها .

(١٣) سورة يس ، آية ٧٦ .
(١٤) تأويل مشكل القرآن ، ص ١٤ .
(١٥) السابق ، ص ١٥ .
(١٦) السابق ، ص ١٦ .
(١٧) السابق ، نفس الصفحة .
(١٨) السابق ، ص ١٨ .
(١٩) السابق ، ص ٢٠ ، ٢١ .
(٢٠) السابق ، ص ٢١ .
(٢١) من الجدير بالذكر ان الاستاذ السيد صقر قد رجح رأى ابن قتيبة ، بل اعتقد صوابه ، فيما يتعلق بعدم ترجمة القرآن الى اللغات الاجنبية . انظر مقدمة المحقق ، ص ٨٠ .
(٢٢) سورة النساء ، آية ٨٢ .
(٢٣) تأويل مشكل القرآن ، ص ٣٢ .
(٢٤) السابق ، ص ٢٤ ، ٢٥ .
(٢٥) السابق ، ص ٣٤ ، ٣٥ .
(٢٦) سورة سبأ ، آية ١٩ .
(٢٧) سورة سبأ ، آية ١٩ .
(٢٦) سورة سبأ ، آية ١٧ .
(٢٨) سورة البقرة ، آية ٢٥٩ .
(٢٩) سورة القارعة آية ٥ .
(٣٠) سورة الواقعة ، آية ٢٩ — وفى القراءات الشاذة لابن خالوية : « وطلع » بالعين ، قرأها على بن أبى طالب على المنبر ، فقيل له : أفلا تغيره فى المصحف ؟ قال : « ما ينبغى للقرآن ان يهاج » أى لا يغير .
(٣١) سورة ق ، آية ١٩ .
(٣٢) سورة يس ، آية ٣٥ .
(٣٣) سورة المؤمنون ، آية ٥٤ .
(٣٤) سورة آل عمران ، آية ١٠٦ .
(٣٥) تأويل مشكل القرآن ، ص ٣٩ ، ٤٠ .
(٣٦) السابق ، ص ٥٠ .
(٣٧) سورة طه آية ٦٣ .
(٣٨) تأويل مشكل القرآن ، ص ٥٠ ، ٥١ .
(٣٩) السابق ، ص ٥٦ ، ٥٧ .
(٤٠) سورة الرحمن ، آية ٩٢ .
(٤١) سورة الحجر ، آية ٩٢ .
(٤٢) سورة المعراج ، ، آية ٤ .
(٤٣) سورة الرحمن ، آية ٣٧ .
(٤٤) تأويل مشكل القرآن ، ص ٦٥ .
(٤٥) السابق ، ص ٨٦ وما بعدها .
(٤٦) السابق ، ص ١٠١ وما بعدها .
(٤٧) السابق ، ص ٢٩٩ وما بعدها .

الالتزام والقيم الجمالية فى أغانى الشيخ امام

د. جهاد سامى داود

قارىء قرآن عادى لم يكن أحد يسمع به ، لولا هزيمـــة يونيو التى أحدثت مناخا ديمقراطيا أتاحه تخلخل التوازن بين القوى التى تشكل محور النظام فى مصر . ظهر فجاءة وبقوة لم يتوقعها أحد ، وبدأت أغانيه تنتشر بسرعة فائقة ولم يستطع أحد أن يمنع انتشارها ، وأصبح له جمهور عريض بين الطلبة والعمال والمثقفين الذين أخذوا يرددون أغانيـــه فى الجـــامعات والمصانع وأثناء المظاهرات التى تعددت فى تلك الفترة من تاريخ مصر . ثم بدأت أغانيه تأخذ بعدا آخر فتنتشر بين الجبهات التقدمية فى الشـــــعوب العربية الأخرى . وكان طبيعيـــا حينئذ أن تحـــاول السلطة احتواءه مرة والضغط عليـــه مرة أخرى ، وانتهت كلهـــا بالفشل . فمنع من الغنـــاء فى أجهزة الدولة وقطعت عليه الكهرباء فى الاحتفالات التى يدعى للغنـــاء فيها ، وأغلقت امامه ابواب الرزق ، وروقبت تحركاته ، وحددت اقامته ، وأخيرا وضع فى السجن . فكانت نتيجة ذلك استمراره فى الغنـــاء وانتشار اغانيه أكثر وأكثر .

هكذا بدأ الشيخ امام مشواره الفنى منذ حوالى أكثر من ١٥ عاما ، عانى خلالها من الاضطهاد والسجن والاعتقـــال ما لم نسمع أنه حدث لأحد فنانينا كبارا كانوا أم صغارا منذ اغلاق قوات الاحتلال الانجليزية لمسرح سيد درويش بسبب أغانيه وأناشيده ومواقفه الوطنية . فهو اذن ظاهرة فنية يجب أن نقف أمامها قليلا لنعرف خصائصها وقيمها الجمالية .

يدعى بعض الذين يحاولون تشويه أغانى الشيخ امام بأنه لولا ارتباطه بالشاعر أحمد فؤاد نجم وأشعاره السياسية بالذات لم تكن اغانيه لتظهر وتنتشر بهذه الصورة الكبيرة ، فهو ليس فنانا حقيقيا وبخاصة أنه لم يتلق اى تعليم موسيقى . وهذا غير حقيقى ، فكثيرا ما سمعنا أغانى أو أناشيد وطنية فى مناسبات وطنية مختلفة أو لها بعض الارتباط بالسياسة ولكنها لم تحرك مشاعرنا ، ولم يكن لها اى تاثير علينا بمجرد انتهائنا من سماعها ، بل وسريعا ما تتناساها الجماهير وكأنها لم تكن . ان أشعار أحمد فؤاد نجم وان تكن احدى القيم الجمالية بلاشك فى اغانى الشيخ أمام ليست السبب فى انتشارها بقدر ما تحتويه هى نفسها من قيم جمالية وألحان شعبية كانت السبب الأساسى فى انتشار أشعار أحمد فؤاد نجم . أما بالنسبة للتعليم الموسيقى فندرة من ملحنينا هم الذين تلقوا تعليما موسيقيا، وكان غالبا تعليما بسيطا ، وليس هناك مثل لذلك أفضل من محمد عبد الوهاب الذى لم يتلق أى تعليم موسيقى على الاطلاق ، ومن المعروف أن موسيقانا الشرقية بتراثها وتقاليدها العريقة فن يحتاج من يمارسه لفهم وادراك موسيقى دقيق قد يحدث للبعض منهم وقد لا يحدث ، وليست هناك مدرسة لذلك أعمق من تجويد القرآن والذى تعلمه وأتقنه الشيخ امام .

ونعود فنسأل أنفسنا مرة أخرى عن القيم الجمالية لموسيقى الشيخ امام .

ان الفن هو أحد وسائل الاتصال والتقارب بين الانسان وأخيه الانسان، وهو فى مستواه الانسانى الأمثل تقارب وتجاوز للحواجز الأيديولوجية بين البشر على أساس انسانى يعلو فوق كل الخلافات . ولكى يحدث ذلك يقف الفنان عاريا أمام جماهيره ليعكس ما بداخله من أفكار ومعتقدات ومن مشاعر وأحاسيس تجاه ظواهر الحياة المختلفة للارتقاء بالانسان الى المستوى الانسانى الأمثل وتبصيره بمكانته فى العالم .

وهنا تبرز قضية الفكر والالتزام فى الفن وهى بلا شك أولى القيم الجمالية من أغانى الشيخ امام ، بل والمحور الرئيسى لهذه القيم . فلكى يعبر الفنان بصدق عن أحاسيسه ومشاعره لابد أن يعكس لنا فكرا يكون ملتزما به ، بغض النظر عن ماهية هذا الفكر وركائزه . وكلما عايش الفنان هذا الفكر والتزم به ، واقتنع به أكثر ، كلما كان تعبيره أصدق وأقوى ، وبالتالى أصبح تأثيره أشد وأعمق فى الجماهير التى يخاطبها ، وهى التى تشعر بكل ما هو نابع عن وجدان ومشاعر صادقة .

فبديهى اذن أن تنتشر أغانى الشيخ أمام فى اوساط العمال ، وبين الطلبة والمثقفين التقدميين ، وهى الاغانى التى تطرح قضايانا الوطنية من جوانبها المختلفة منحازة دائما لجانب طبقات الشعب الكادحة فى محاولة لاعدادها سياسيا ولكى تدعوها للمشاركة فى الحركة الشعبية الثورية فى مصر .

ولأن اغانى الشيخ امام تنحاز دائما لجانب جماهير الشعب الكادحة ، وتطرح لها الحلول المناسبة فى قضايانا الوطنية ، فيجب أن يكون لها شكل مناسب لمخاطبة هذه الجماهير نابع منها ، بحيث تستجيب تلك الجماهير له . وهنا نأتى الى قيمة جمالية ثانية فى أغانى الشيخ امام . ففى بساطة وتلقائية متناهية نجد أشكالا موسيقية تفرض نفسها على تلك الأغانى حسب مضمون كل منها ، تتميز بالشعبية المصرية ، فمنها الموال الشعبى ، وأغانى الأطفال الشعبية ، «الطقاطيق» الساخرة كأغانى صبر أيوب ، وبقرة حاحا ، و ع المحطة . وترتفع بعض أغانيه فى مشاعرها الحزينة الدفيئة فنسمع فيها مراثى شعبية ، كما فى بكائية ينـاير : انا رحت القلعة وشفت ياسين . ويصل شكل الأغنية الى أبعـاد انسانية أشمل ، لتشارك فى الحركة الثورية العـالمية ، فتتحول اغنية قارىء القرآن البسيط الى نشيد ثورى شعبى انسانى عظيم ، كما فى أغنيته الرائعة جيفارا مات .

وكما فرض التزام الشيخ امام بالفكر الثورى أشكالا موسيقية شعبية نجده قد فرض عليـه أيضا استخدامه للمادة اللحنية والايقاعية الشعبية فى غالبية اغانيه . ويلاحظ ذلك اى مستمع أو متذوق لهذه الأغانى بوضوح كما فى أغنية « بقرة حاحا » :

فالبقرة حلوب حاحا
تحلب قنطـار حاحا

تمـاما كالأغنيـة الشعبية :

علـى عليـوه .. يـلى ضرب الزمـيره .. يـلى

وكما فى اغنية :

يا غربـة روحى روحى لا تحطى علـى سـطوحى
وسطوحى يطلـع فـدان والفـدان يحتـاج مروى
والمروى عرق الانسـان والانسـان يحتـاج ثروة

تماما كالأغنية الشعبية المشهورة : النجار عاوز مسمار .. والمسمار عند الحـداد .. الخ .

ومن يقم بتحليل أغانى الشـيخ امام جد فيها كثيرا من تلك الالحـان الشعبية ، فقد لا تخلو اغنية من اغنياته من مادة لحنية شعبية ، وسيشعر فورا بالنغمة الحزينة فى معظم اغانيه ، والتى تعبر عن الغبن والظلم والقهر ، احدى سمات موسيقانا الشعبية المصرية .

واذا كان الشيخ امام يستمد من تراثنا الشعبى مادة لحنية فان تلحينه لأغانيه فى مجمله يتميز ببعض المميـزات الخاصة ، فهـو يبتعد تماما عن التطريب ، فهذه ليست مهمته ، ووظيفة أغانيـه وجمله اللحنية قصـيرة وسريعة ، يستمد ايقاعها من ايقـاع حركة الحياة وسواعد الكادحين ، مما يجعل لهـا طابعا مميزا ، أهم ما يميزه سهولة اداثه ، فأغانى الشـيخ امام

لا تحتاج لمطرب فى أدائها ، بقدر ما تحتاج لمجموعة تعمل أو تتناقش فى قضايا تهمها . وبهذه الصفات يكون تداول وانتشار أغانى الشيخ امام سهلا وسريعا .

كما انى أعتقد ان الشيخ امام يتميز بصفة أخرى قلما حققها احد من ملحنينا الآخرين ، وهى تلحينه لصور غنائية رائعة ، ولعل السبب يرجع فى ذلك لكونه كفيفا ، فان خياله الفنى يقوى ويزداد فى هذه الحالة عن خيال الفنان العادى فيخرج لنا صورا غنائية اكثر من رائعة ، ولعل ذلك يظهر بوضوح فى أغنية «ع المحطة» ، فكيف صور لنا الشيخ امام «طلوع الخفه أما شنطة .. سلم الاتوبيس بنطه » . وكيف صور لنا القطيع على اولى خطى .. واللى يهبش فى الجونلة .. واللى يعلا .. واللى يوطى .. وكيف تصل تلك الصورة الغنائية الى نهايتها عندما يسأل ، ولا يعنى الكون حيخرب .. لو فقير يلهط له لهطة .. بلا شك انها صورة غنائية وخيال أكثر من رائع ..

ونجد من هذه الصورة الغنائية امثلة كثيرة برع الشيخ امام فى تلحينها، منها على سبيل المثال : دللى الشيكاره جنب الشيكارة .. واقعد يا حنفى ولع لك سيداره . وفى أغنية يعيش أهل بلدى . فكيف يعيش المثقف على مقهى ريش .. وكيف يعيش التنابله فى حى الزمالك .. واخيرا كيف يعيش الغلابة فى طى النجوع .

ولعل أهم صورة غنائية للشيخ امام نجدها فى أغنية جيفارا مات فهى تصل فى عمقها الى مستوى انسانى عظيم وخاصة فى المقطع الذى يصور اغتيال البطل الثورى جيفارا .

عينى عليه ساعة القضا
من غير رفاقه تودعه
يطلع أنينه للفضا
يزعق ولا مين يسمعه
يمكن صرخ من الالم
من لسعة النار فى الحشا
يمكن ضحك
أو ابتسم
أو ارتعش
أو انتشى
يمكن لفظ آخر نفس كلمة وداع
لجل الجياع
يمكن وصيه للى حاضنين القضية
بالصراع
صور كثير ملو الخيال
والف مليون احتمال
لكن اكيد ولا جدال
جيفارا مات موتة رجال .

وهكذا يضفى الشيخ امام من احساسه ومشاعره تجاه القضية التى يعايشها ويشعر بها بقوة وصدق لحنا جياشا جميلا يعطى لكلمات نجم القوية مزيدا من القوة ، وآفاقا ومعانى جديدة ، ويشرك معه جماهير المستمعين فى بساطه وتلقائية شعبية متدفقة فى رثاء ذلك البطل : « عينى عليه ساعة القضا » ، فتتحول كلمات نجم الى رثاء شعبى عميق لجيفارا ، سرعان ما يحوله الشيخ امام وفى براعة متناهية مستغلا استجابة الجماهير للحزن والرثاء على البطل ، فيطرح لهم الحل فى صورة نشيد ثورى قوى :

صرخة جيفارا يا عبيد
فى أى موطن أو مكان
مفيش بديل
مفيش مناص
يا تجهزوا جيش الخلاص
يا تقولوا ع العالم
خلاص .

لا شك انها موهبة فنية ، وبراعة موسيقية ، وخيال خصب ، واحساس عميق ، وايمان بالقضية .

ننتقل بعد ذلك الى الأداء فى أغانى الشيخ امام . فهو أولا يتميز بالالتزام المطلق بقواعد اللغة العربية واصول نطقها ، وهذا طبيعى وهو قارىء القرآن ، والذى تعلم واجاد تجويده ، كما أنه بارع فى التعبير عن الكلمة كما أوضحنا فيما سبق . ولعل أهم ما يميز أداء الشيخ امام لأغانيه عدم استخدامه للآلات الموسيقية كما تعودنا فى الاغانى الاخرى ، بل يستخدم آلة العود فقط ، لتكون مرشدا له فى غنائه ، ويمكن بسهولة الاستغناء عنها . وكما ان اغانيه ، كما قلنا ، لا تحتاج لمطرب محترف ، فهى أيضا لا تحتاج لفرقة موسيقية ، واستعدادات خاصة ، لأنها ملحنة للشعب لكى يغنيها فى أى زمان ومكان ، وبذلك تحقق الهدف الذى من أجله كتبت ولحنت .

أما الجديد فى أداء الشيخ امام فهو استخدامه للمجموعة أو «الكورس» كما تعودنا أن نسميه . ذلك أن أغانى الشيخ امام تطرح قضايا وطنية تهم الجماهير ، وتقوم بدور فى توعيتها وتحثها للحركة ، وتدعوها للمشاركة فى العمل والتغيير . ومن ثم فهى تطالب الجماهير بالمشاركة فيها ، فلا يقتصر دور المستمع على الاستماع أو النشوة والطرب ، بل لابد ان يتعدى المستمع ذلك الدور ، وان يشارك بنفسه بدور ايجابى فى العمل الفنى ، فيصبح للكورس دور أساسى وايجابى وهو الدور الذى تمثله جماهير الشعب سواء بالتعليق على الأحداث ، أو توضيح مغزى الأغنية ، أو طرح الحل والمشاركة فيه للقضية الوطنية ، أو السخرية من الأوضاع أو بعض الطبقات .. الخ . وبذلك نرى أن الكورس فى أغانى الشيخ امام قد دخل فى البناء الأساسى فى أغانيه ، وتحول الى قيمة جمالية مختلفة تمام الاختلاف عما تعودناه من الملحنين الآخرين فى ترديد لزمة معينة أو خلال

الفواصل بين كل مقطع فى الأغنية . وبهذا تصبح أغنيات الشيخ امام أكثر شعبية ، وتشارك الجماهير فى خلقها ، كما هو مفروض أن تشارك فى العمل والتغيير بشكل ايجـابى نحو مستقبل أكثر اشراقا .

فلا عجب اذن أن تنتشر أغانى الشيخ امام برغم المحاربة الدائمة لها وله ، فان التزامه بفكر واضـح ، واقتناعه القـوى الصادق به ، قد مده فى تلقائية بسيطة بقيم جمالية فنية أثرت لصدقها فى الجماهير التى غنتهـا وحفظتها ، لأنهـا فى الأصل نابعة منها . ولا عجب أيضا أن تنتشر هـذه الأغانى فى دول عربية أخرى ، لأنهـا تمثل جانبا انسانيا مشتركا ، وتحتوى على قيم جمالية ومزاجية مشتركة فى مجملها بين جميع شعوب الدول العربية.

ان الشيخ امام فنان صادق مع نفسه ، التزم بفكر واضـح الى جانب جماهير الشعب ، فأخرج لنـا فنا صادقا ، وقيما جمالية جديدة ، فأحبته الجماهير ، وأعطته نجاحا ، كما أعطاها تضحيات ، فتحية له ، ولكل فنان ملتزم وصادق .

---

* **د. جهاد سامى داود**

مدرس بقسم علوم الموسيقى بكونسيرفتوار القاهرة ، حاصـل على شهادة الدكتوراة فى الموسيقى من صوفيا ، احد قادة أوركسترا القاهرة السيمفونى .

موســم الفضــائح المسرحية

فؤاد دوارة

الظاهرة المسرحية لا تنشأ فى فراغ ، ولا تتطور من عدم ، ولا يمكن عزلها عن بقية الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية المحيطة بهـا . لذلك اذا أردنا أن نرصد هذه الظاهرة خلال موسم واحد ، كمـا سيحاول هذا المقــال بالنسبة لموسم ١٩٨٣/٨٢ ، فلابد أن يكون واضحا فى الأذهان أن هذا الموسم ليس الا محصلة لتراكمات عديدة سابقة ، ونتــاج للظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية المتردية التى تعــرض لهــا مجتمعنا فى أعقاب هزيمة ١٩٦٧ ، وازدادت ترديا وتدهورا طوال السبعينيات .

لقد عرف المسرح المصرى بدايات ازدهار فنى فيما بين عامى ١٩٥٦ و ١٩٦٦ ، لعله لم يعرف مثلها على مدى تاريخه القصير نسبيا . ونقــول « بدايات » لأن مد تلك الحركة المسرحية الناهضة لم يتح له أن يكتمل حتى يبلغ سمته ، ولأن تلك الســنوات المزدهرة ، التى اصطلح على تسميتها « بمسرح الستينيات » ، لم تخل من سلبيات وعنـاصر تخلف ، هى نفسها التى استشرت وسيطرت فيما بعد فى سنوات التراجع والتدهور ، لتسلمنا الى مرحلة الأزمات التى مازلنا نعانى منها فى مختلف مناحى حياتنا السياسية والاجتماعية والثقافية .

والمتابع للحركة المسرحية منذ أواخر الستينيات سيجد تعبير «الأزمة» يتردد فى وصفها بكثرة مذهلة على اقلام الكتاب والنقاد من مختلف الاتجاهات، وعلى السنة الفنانين والمسئولين على اختــلاف مواقعهم ، وفيما يشــبه الاجماع ، وسيجد المؤتمرات تعقد لبحث أسباب علاج تلك الأزمة ، واللجان تشكل ، والخطط توضع وتنشر ، والوعود تبذل ، دون أن يؤدى ذلك كله ، ولو الى انفراج مؤقت لتلك الأزمة المتفاقمة .

والأزمة كالمرض المزمن ، قد يظل كامنا سنوات طويلة ، وقد يجد فى الجسم عناصر مقاومة تبقى على الحياة الى حين ، ثم لا تلبث هذه العناصر أن تضعف ، ليعلن المرض عن نفسه فى شكل آلام حادة فى أحد الأعضاء ، أو انفجار فى عضو آخر .. وهذا بالضبط ما بدأ يحدث فى حركتنا المسرحية خلال هذا الموسم بصورة واضحة ، نتيجة لأزمتها الطويلة المزمنة ، ولذلك أسميته « موسم الفضائح المسرحية » أو موسم الآلام والانفجارات المسرحية ان شئنا مزيدا من الدقة .. وان لم يخل مع ذلك من بعض مظاهر الصحة والتماثل للشفاء .

* * *

بدأ الموسم بفضيحة مدوية فى أعرق حصون مسرحنا ، وأخصبها تاريخا ، وفى مناسبة ثقافية جليلة لا تتكرر كثيراً .. فقد كان المفروض أن يسهم « المسرح القومى » فى « مهرجان شوقى وحافظ » الذى نظمته وزارة الثقافة فى أكتوبر الماضى ، بمسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقى ، واستغرق الاعداد لها عدة أشهر ، وحفلت الصحف بالأخبار والموضوعات المصورة والأحاديث والاعلانات حول هذا الحدث المسرحى الهام ..

وفى ليلة الافتتاح رفع الستار فى الموعد المحدد أمام ضيوف المهرجان من مختلف الأقطار العربية .. وبحضور رئيس الوزراء وعدد غير قليل من الوزراء وكبار المسئولين وجمهور غفير .. وبعد أقل من عشر دقائق اذ بالستار يسدل مرة أخرى بحجة عدم وصول المطرب الذى يضطلع ببطولة المسرحية ..

وتتابعت التصريحات والتحقيقات ، وتبودلت الاتهامات والتكذيبات .. وأسفر ذلك كله عن بيان أصدرته وزارة الثقافة قررت فيه أنه استبان للجنة التحقيق « .. أن المسرحية لم تكن معدة اعدادا كاملا للعرض فى اليوم المحدد وفقا لما كان مقررا من قبل ، وبصفة خاصة فيما يتعلق بالألحان .. » !!

العجيب أن أحدا من المسئولين عن هذه الكارثة لم يعاقب ، أو حتى توجه اليه كلمة لوم .. والأعجب أن المسرحية التى بذلت فيها جهود كبيرة ، وأنفقت عليها أموال طائلة ، لم تستكمل بعد ذلك ، ولم تعرض حتى اليوم ..

ومنذ اكثر من تسعة اشهر خلف سميحة ايوب فى ادارة المسرح القومى سمير العصفورى .. فماذا قدم خلال هذه المدة ؟

لا شىء سوى مجموعة من الأحاديث والتصريحات الصحفية ، والاعلان عن تقديم مسرحية « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور من اخراج كرم مطاوع ، ثم العدول عنها لعجزه عن تجميع الممثلين اللازمين لأدائها ..

ومرة أخرى لم يعاقب أحد ، بل لم يحقق مع أحد بالمرة ...

وترتب على ذلك أنه لأول مرة منذ انشاء المسرح القومى سنة ١٩٣٥، ينقضى موسم كامل لم يقدم فيه هذا المسرح العتيد مسرحية واحدة ، وهو الذى يضم أكفأ الخبرات والطاقات المسرحية فى الوطن العربى كله .. ترى كم كلف هذا المسرح الكبير دافع الضرائب البسيط المرهق بالأعباء والأزمات ؟!

ولا يمكن تبرير هذه الفضيحة الأخيرة باغلاق مبنى المسرح القومى منذ ما يقرب من عامين لترميمه وتجديده .. فلو كان القائمون عليه جادين حقا لقدموا عروضهم بأى مسرح آخر بالقاهرة ، أو بالأقاليم ، أو لأقاموا سرادقات يمثلون فيها كما فعل روآد مسرحنا كثيرا ..

وأخيرا ، وأثناء اعداد هذا المقال فى النصف الثانى من شهر سبتمبر، آخر شهور الموسم المسرحى ، استيقظ المسرح القومى من رقاده الطويل، ليقدم مسرحية « بيت الأصول » من تأليف عاطف الغمرى واخراج عبد الرحيم الزرقانى ، وهى مسرحية جيدة من طراز مسرحيات « ابسن » الاجتماعية التى تعتمد على النقاش العقلى اكثر من اعتمادها على الأحداث المادية الصاخبة . والقضية التى تناقشها هى قضية حرية الرأى وضرورة أن يكون لكل منا رأيه الخاص وموقفه الايجابى المستقل غير الخاضع لمن هم أقوى منه ، وغير المتأثر بمصالحه المادية الخاصة ..

وبناء المسرحية ناضج ومحكم ، وحوارها مركز وسلس وحافل باللمسات الانسانية والشاعرية بصورة لم تتحقق لأكبر كتاب مسرحنا ، الأمر الذى دعانا بالاضافة الى بعض الشواهد الأخرى الى ترجيح أن المسرحية مترجمة عن نص أجنبى ..

وأيا كان الأمر فقد نجح الزرقانى مع عدد من نجوم المسرح القومى — من بينهم ناهد سمير وأشرف عبد الغفور ونادية السبع وعادل المهيلمى — فى تقديم عرض محترم يليق بمكانة المسرح القومى وتاريخه ، وان لم يحظ باقبال جماهيرى يذكر ، بسبب عرض المسرحية بمسرح « الجمهورية » المنعزل فى حى عابدين ، مع قلة الدعاية لها ..

وقد قرأنا مؤخرا عن تشكيل لجنة للتحقيق فى المبالغ الطائلة التى انفقت على ترميم المسرح القومى ، ونرجو الا تنتهى الى فضيحة أخرى قائمة بذاتها ، خاصة اذا قارنت بين هذه المبالغ والمبالغ التى يتكلفها بناء مسرح جديد فاخر فى زمن اقل !!

ونتيجة لاغلاق مبنى المسرح القومى ، توقف أيضا أو كاد ، نشاط « المركز القومى للمسرح » ، الذى كان يشغل مساحة ضئيلة فيه لا تتناسب مع واجباته ومسئولياته ، فاجلى عنها بمكتبته ومخطوطاته ومحفوظاته الأثرية الثمينة الى مخزن رطب ضيق يهددها بالتلف والضياع ..

* * *

ويذكرنا اغلاق مبنى المسرح القومى ما يقرب من عامين ، باغلاق ثانى مسارح القاهرة ، وهو مسرح محمد فريد ، بعد احتراق اجزاء ضئيلة منه فى ابريل ١٩٨٢ ، وعدم البدء فى اصلاحه الا منذ شهر أو شهرين .. بل لقد باع قطاع المسرح مقاعده وبعض معداته بثمن بخس لاحدى فرق القطاع الخاص ، استخدمتها فى انشاء مسرح جديد بميدان الدقى ..

وترتب على اغلاق مسرح محمد فريد ، وهو مقر « فرقة المسرح الكوميدى » ، توقف هذه الفرقة هى الأخرى ، فلم تقدم عملا واحدا طوال الموسم الشتوى المنقضى ..

وقبل أن ينتهى الموسم الصيفى بشهر ونصف اذا بالمسرح الكوميدى يفاجئنا بتقديم عرضين فى وقت واحد ، أولهما بالقاهرة ، والآخر بالاسكندرية

..تكلفا ــ حسب رواية جريدة « الأخبار » ــ ٨٤ الف جنيه ، فى حين أن ميزانية المسرح كلها ٧٠ الفا !!

عرض القاهرة اقتباس سيء لمسرحيـــة « كنوك أو انتصـــار الطب » للكاتب الفرنسى جول رومان ، احتفظ فيه أحمد عفيفى باطارها الخارجى ، وحشاه بالعديد من المواقف الهازلة ومشاهد الميلودراما الزاعقة ، بالاضافة الى بعض عبارات النقد الاجتماعى المباشر للأطباء المستغلين ، ودعوتهم الى علاج الفقراء مجانا .

أهم ما يعيب هذه التوليفة التى قدمت باسم « ازى الصحة » تجريدها للشخصيات من مقوماتها النفسية والاجتماعية والفكرية ، فبدت اما أشباحا باهتة او بهلوانات مهرجة ، ومن ثم استحال علينا أن نقتنع بصدق اى نقد وضع على السنتها ..

وزاد من وضوح هذا العنف ضعف مستوى الاداء التمثيلى بحيث كاد العرض يقترب من مستوى ما تقدمه فرق الهواة لولا اضطلاع الفنان حمدى أحمد بدور البطولة ..

أما عرض الاسكندرية فترجمة عامية لملهاة شكسبير الشهيرة « حلم ليلة صيف » بقلم د. سمير سرحان ، واخراج حسين جمعة ، الذى ظل متوقفا عن العمل أكثر من عشر سنوات .. ثم عاد بهذا العرض الممتاز الذى قدم فى الهـــواء الطلق بقلعة قايتباى ، وكانت النية فى البداية متجهة الى تقديمه فى حدائق انطونيادس التى تلائمه أكثر ، لمـــا هو معروف من أن معظم أحداث المسرحية تدور فى غابة .. غير أن المبلغ الطائل الذى طلبته هيئة تنشيط السياحة نظير تأجير مسرح الحديقة حال دون ذلك ..

وأول ما يلفت النظر فى هذا العرض خلوه من أى نجـــم مشـــهور ــ باستثناء الفنان كمال ياسين .. ومع ذلك فقد كان مستوى التمثيل مرتفعا وملفتا للنظر .. وأسهمت أغانى الشاعر السكندرى أحمد السمرة والحان د. جمال سلامة ، ورقصات مجدى الزقازيقى مع ديكورات وأزياء حسين جمعة فى تقـــديم عرض مرح مبهج كان من الممكن أن يتضاعف نجاحه لو قدم فى حدائق أنطونيادس ، ولو بدأ عرضه فى أوائل الصيف لا فى أواخره ..

وقد أحسنت ادارة قطاع المسرح بنقله الى القاهرة لكى يشـــاهده أكبر عدد ممكن من الجمهور المتعطش للفن الأصيل .. وكنا نتمنى لو طالت مدة عرضه لتحقيق هذه الغاية ، خاصة مع ما نعرفه من ندرة العروض الجيدة التى تقدمها مسارح الدولة ..

ولن أعيد هنا ما قلته حالا عن توقف المسرح القومى ، ولكنى لابـــد أن أعيد ما قيل كثيرا عن السيد راضى مدير « المسرح الكوميدى » ، وكيف يجمع بين ادارة هذه الفرقة الحـــكومية وملكية وادارة فرقة أخرى منافسة من فرق القطاع الخاص ، وتشابك علاقاته وأعماله مع فرق أخرى عديدة من القطاع الخاص ، وهو ما لابد أن يتعارض ويتناقض مع واجبات وظيفته الحـــكومية ، ومصالح الفرقة التى يديرها .. ووضح ذلك فى العقبـــات التى وضعها أمام الفنان حسين جمعة أثنـــاء اخراجه « لحلم ليلة صيف » .

أضف الى هذين المسرحين الكبيرين المغلقين هذه المدة الطويلة دون مبرر مقنع ، « مسرح ميامى » الذى يؤجره قطاع المسرح منذ سنوات طويلة لفرقة من فرق القطاع الخاص ، تؤجره لغيرها من الفرق أكثر مما تعمل عليه .. وما نص عليه تقرير رسمى قدم لمجلس الشعب من أنه «..فى حقبة لا تزيد على ٢١ عاما استغنت هيئة المسرح عن قرابة عشرة مسارح للقطاع الخاص ... » .

ومع ذلك كله فالسيد وزير الدولة للثقافة يبدى ألمه فى حديث أخير لأن « القاهرة بملايينها الاثنى عشر لا يخدمهم سوى خمسة أو ستة مسارح.. وهذا العجز فى دور العرض المسرحى لن ينتهى أو يحل قبل سنوات طويلة قادمة .. » !!

وياليت فرق قطاع المسرح نجحت فى استغلال هذه المسارح القليلة ، وشغلها بما يفيد الناس ويرفه عنهم ..

* * *

اذا كانت فضيحة « مجنون ليلى » قد فجرت أزمة القطاع العام فى المسرح ، وكشفت أوضاعه المتدهورة ، فان فضيحة الممثل سعيد صالح قد فجرت أزمة القطاع الخاص ، وكشفت عن هبوطه الفنى والأخلاقى ، والسموم القاتلة التى يشيعها فى عقول مواطنينا ، والقيم المنحلة التى يرسبها فى وجدانهم وسلوكهم وأساليب تعبيرهم ، خاصة وهو يحظى بأكبر قدر من حفاوة كافة أجهزة الاعلام الحكومية .. وعلى رأسها التليفزيون الحريص على اعادة مسرحياته ، والاستعانة بكثرة بنجومه المضحكين فيما يقدم من تمثيليات وبرامج ..

فهذا ممثل أقبلت عليه الجماهير الطيبة وشجعته ، فلم يقنع بما حققه من نجاح وما حفلت به مسرحية « لعبة اسمها الفلوس » من مواقف الفكاهة والاضحاك ، وهى مسرحية جيدة على قدر كبير من التماسك والنضج للكاتب ناجى جورج ، فظل يضيف اليها كل ليلة نكاتا وعبارات يرتجلها ، حتى أفسد بناء المسرحية ، وتجاوز الخروج عن نص المسرحية الى الخروج عن الآداب العامة ..

وحررت الرقابة على المصنفات الفنية ثلاثة محاضر بمخالفات لسعيد صالح ، فلم يرتدع ، ومضى فى اضافاته وارتجالاته ، فتفوه بعبارات جارحة ، لا يمكن صدورها الا فى البؤر والمواخير ، فقدم الى محكمة الآداب التى قضت بحبسه وتغريمه ..

وبالرغم من الضجة الصحافية التى صحبت هذه الفضيحة المسرحية ، فهى لا تمثل حالة خاصة أو شاذة فى مسرح القطاع الخاص ، بل هى شىء عادى ومألوف ومتكرر كل يوم .. انما اتخذت حادثة سعيد صالح هذا الحجم بسبب تحديه لسلطة النيابة ، ورفضه المثول أمامها ، مما اضطرها لاصدار أمر بالقبض عليه ..

وما حدث بعد ذلك أثناء التحقيق والمحاكمة لا يقل خطرا عن الجنحة نفسها ، فقد تضامن مع سعيد صالح عدد من زملائه من نجوم الاضحاك ، وملأوا الصحف بتصريحات غريبة ، وخطب بعضهم فى المحكمة يدافع عنه وعن حقه فى الخروج على النص .. بل بلغت بهم الجرأة حد زيارة القاضى فى بيته

بصحبة محاميهم .. فلما لم يستجب لهم طلبوا رده .. الى آخر ما حفلت به الصحف من أخبار وتعليقات حول هذه الفضيحة الغريبة ..

وخطورة هذه التصرفات تتمثل فى أن هؤلاء المضحكين قد تصرفوا كأصحاب النفوذ الذين يعتقدون أنهم بحكم علاقاتهم الخاصة ببعض كبار المسئولين قد أصبحوا فوق المساءلة القانونية .. تماما كتجار الأغذية الفاسدة وبقية مجرمى عصر الانفتاح الاستهلاكى ، الذين استندوا فى ارتكاب جرائمهم واستغلالهم البشع للشعب ، الى علاقاتهم الخاصة ببعض كبار المسئولين ، وما قدموه لهم من رشاو وهدايا .. وليس فى هذا أى غرابة ، فكلا الفريقين استغل الشعب ، وقدم له غذاء فاسدا .. وان كان غذاء العقل والوجدان أخطر بكثير من فساد أغذية البطون ، لأنه ليس من السهل كشفه كالأخير ، ومن الصعب علاج آثاره عن طريق المصادرة والاعدام ..

وشهد الموسم الماضى فضائح مسرحية أخرى ، كاغلاق « مسرح هدى شعراوى » بعد الانتهاء من اعداده للعرض ، وقبل افتتاحه بليلة واحدة .. وكعجز اتحاد عمال مصر عن استعادة مسرحه الواقع فى مبناه من احدى فرق القطاع الخاص التى تؤجره من الباطن للفرق الأخرى ، وتمنع الفرق العمالية من تقديم أنشطتها عليه ..

وكتلك الفضيحة التى نشرتها جريدة « الأحرار » الصادرة ١٩ سبتمبر، وهذا نصها :

« بعد انتهاء عرض الفصل الأول من مسرحية « مزرعة الحيوانات » فوجىء المتفرجون بايقاف العرض وكان منتج المسرحية قد قام بتحصيل الايراد من الشباك ، وغادر المسرح قبل أن يقوم بتسديد أجور الممثلين ماجدة الخطيب وسعيد عبد الغنى ، اللذين تركا المسرح لمطاردة المنتج . وعندما علم الجمهور بذلك بدأ فى مطاردة الممثلين والمنتج لاسترداد قيمة التذاكر .. هذا وقد توقف عرض المسرحية نهائيا !! » .

وهناك فضائح أخرى أصبحت مألوفة من كثرة تكرارها ، كاعلان قطاع المسرح عن مسرحيات لا تقدم أبدا ، وتتكلف هذه الاعلانات آلافا مؤلفة من الجنيهات .. وكاضطرار المخرجين الى تعديل طواقم مسرحياتهم ست أو سبع مرات قبل ظهورها للناس ، هذا اذا قدر لها أن تظهر .. ثم توقف العرض فجأة بسبب غياب أحد الممثلين ، أو لارتباط ممثل آخر بالتمثيل فى احدى مسلسلات الخليج .. وكتقديم عروض تكلفت آلاف الجنيهات أمام مقاعد شبه خالية ، ولأيام قليلة ، لا تتناسب مع تكلفة العرض ... الى آخر هذه النوعية من الفضائح المتكررة التى لا يكاد يخلو منها موسم من المواسم الاخيرة ، وبكثرة يصعب حصرها فى دراسة بهذا الحجم المحدود ..

＊＊＊

فلندع اذن حديث الفضائح ولننتقل الى استكمال استعراضنا لأهم المسرحيات التى قدمت خلال الموسم المنقضى .. فنبدأ أولا بملاحظة أن عدد المسرحيات التى قدمتها فرق القطاع الخاص أكبر بكثير من المسرحيات التى قدمتها فرق القطاع العام ، وأكثر جماهيرية ، بحيث أصبح القطاع الخاص هو الواجهة المعبرة عن المسرح المصرى ، وهو المسيطر بقيمه الفنية الضحلة على كل فنون التعبير الدرامية ، لا فى مصر وحدها ، بل وفى غالبية الأقطار

العربية أيضا .. ولم يكن من الممكن أن يتحقق له مثل هذا الانتشار والنفوذ ، لولا انكماش مسارح القطاع العام ، وقلة عروضها ، وهبوط مستوى كثرتها ..

وليس من شأن النقد الجاد أن يتعرض لهذه الأعمال التجارية ، الا باعتبارها ظاهرة سلبية بحاجة الى المقاومة والترشيد .. فهى أقرب ما تكون للسلع الاستهلاكية التى تحرص على ارضاء زبائنها ، وغالبيتهم من طبقة الحرفيين وتجار الانفتاح الاستهلاكي والسائحين العرب والاسرائيليين!!. وابتزاز أكبر قدر من أموالهم ، ومن ثم فصلتها بفن المسرح واهية تكاد تكون منعدمة ..

ومع ذلك فقد شهد مسرح القطاع الخاص خلال الموسم الماضى عدة ظواهر ايجابية ، لا شك أن أهمها اقدام على سالم ونور الشريف على انشاء « مسرح الممثل » الذى قدم « سهرة مع الضحك » تضم ثلاثا من أنضج ما كتب على سالم الذى أخرج بنفسه واحدة منها ، فى حين أخرج نور الشريف الاثنتين الأخريين ، واضطلع ببطولة المسرحيات الثلاث التى تعالج أدق مشكلات مجتمعنا وأكثرها جدية بأسلوب ساخر مرح بعيد عن الاسفاف والتهريج ، ومع ذلك فقد حققت نجاحا كبيرا فى الاسكندرية والمحلة الكبرى .. ثم فى القاهرة ، وأثبتت أن الفن النظيف يمكن أن يحقق ربحا ، بعد أن يغطى تكاليفه .

وكذلك قدم لينين الرملى ومحمد صبحى ملهاة استعراضية ناضجة فنيا وانسانيا ، وبعيدة عن الهبوط والتهريج اللصيقين بمسارح القطاع الخاص ، فحققت هى الأخرى نجاحا ملحوظا وأرباحا معقولة .. لكن يبدو ان محمد صبحى وجدها قليلة ، فارتد الى دور البهلوان المهرج بلا هدف ولا غاية ، فى مسرحيته القديمة « الجوكر » .. وأتبعها بمسرحية « البغبغان » المشابهة ، والمسرحيتان من انتاج واخراج جلال الشرقاوى .

هاتان المحاولتان الجادتان فى القطاع الخاص كانتا جديرتين بتشجيع قطاع المسرح ومؤازرته ، ولكن يبدو أنهما لم تعجبا السيد راضى ، ومن ثم فلم يفكر أحد فى مساندتهما ، أو الانتاج المشترك مع أصحابها ..

وعلى العكس من ذلك حظيت مسرحية « الشخص » للأخوين رحبانى بالعديد من التسهيلات والتيسيرات من قطاع الفنون الشعبية ، بعد أن تعاقد منتجوها السعوديون مع محمود رضا وكيل وزارة القطاع على تصميم رقصاتها ..

وبالرغم من ارتفاع المستوى الفنى للمسرحية ، ومن أنها أول مسرحية تقدم للاخوين رحبانى فى القاهرة ، فلم يقدر لها نجاح جماهيرى كبير ، لغرابة موضوعها على البيئة المصرية ، ولأن الكثيرين ممن يملكون ثمن تذاكرها المرتفعة ، سبق لهم أن شاهدوها فى بيروت ، وفى غيرها من العواصم العربية التى عرضت فيها ، بالاضافة الى انتشارا تسجيلاتها المرئية والصوتية ..

وكانت « ريا وسكينة » أنجح مسرحيات القطاع الخاص خلال الموسم

الماضى ، فقد حشدت لهـا امكانات فنية ضخمة ، واحيطت بحملة دعاية هائلة ، وترتب على ذلك رفع ثمن تذكرة الدخول الى خمسة عشر جنيهـا لأول مرة فى المسرح المصرى ..

فاذا عدنا الى مسرح القطاع العـام لاحظنا أن انشـط فرقه واكثرها جدية هو « المسرح الحديث » الذى يديره الفنان محمود الحدينى .. فقد قدم أربعة عروض ناجحة .. أولهـا « الرهائن » من تأليف الدكتـور عبد العزيز حمودة واخراج فهمى الخولى .. وهى مسرحية متخلفة سياسيا متوسطة القيمة فنيا ، لا تكاد تتجاوز مستوى فرق الهواة .. ومع ذلك فقد بذل مخرجها جهدا كبيرا لتحويلهـا الى عرض استعراضى صاخب ، حشد له عددا من الممثلين المعروفين ، فحققت نجاحا جماهيريا لا بأس به ..

ثم تلتها « الثأر ورحلة العذاب » لتكشف الوجه الآخـر لمحنة فرق القطاع العـام ، وسهولة تجاوزها ، بحيث يصبح استمرارها بعد ذلك تعبيرا عن العجز الفاضح ، أو التخريب المتعمد لمسرح الدولة ، الذى لا يمكن أن تنهض بمسئولياته التثقيفية مسارح القطاع الخاص ، مهما سخت فى الانفاق ، وحشدت من النجوم والامكانات ..

لقد رد الكثيرون أزمة مسرح القطاع العـام الى اعراض كبار الممثلين عن القيـام بالأدوار التى تسند اليهم ، ايثارا للمكاسب المـادية الكبيرة التى تعود عليهم من الاشتراك فى مسلسلات التليفزيون الخليجية .. ولكننا نجد فى هذه المسرحية ثلاثة نجوم من أروج ممثلى هـذه المسلسلات ، وهم سهير المرشدى ، ومحمود الحدينى ، وحسين الشربينى .. لم يترددوا مع غيرهم — فى التضحية ببعض مكاسبهم التليفزيونية فى سبيل تقـديم مسرحية جيدة بكل المقاييس ، بالرغم من أن مؤلفها محمد أبو العلا السلامونى مازال شابا فى أول سلم الشهرة .. ليس عضوا فى لجـان القـراءة والمكاتب الفنية ، ولا يسبق اسمه لقب الدكتوراه الذى كثيراً ما مـوه على البعض ، فأجازوا لأصحابه مسرحيات لا تستحق الاجازة ..

وساعدهم على ذلك أن مخرج المسرحية — عبد الرحيم الزرقانى — لا يختلف حول أستاذيته اثنان .. ولا يعنى هذا أننا نعارض فى اتاحة الفرص للمخرجين الشبان ، بقدر ما نعارض فى اهمال الخبرات المتمرسة ، وانفراد الشبان بالاخراج وحدهم ، خاصة وأن بعضهم كان يختار خلال المواسم السابقة المسرحيات لا لجودتها ، بل ارضاء لهذا المسئول الكبير أو ذاك ..

وتقدم « الثأر ورحلة العذاب » علاجا حديثا لحياة الشاعر الجاهلى الكبير « امرىء القيس » ، ومن أهم ما وفقت اليه وصل قضية الثأر القديمة بواقعنا العربى المعاصر ، وما يمزقه من صراعات واضطرابات .. واصرار البطل على مواصلة طريقه النضالى بالرغم من كل الصعاب والمعوقات ..

وان كنا نأخذ عليها مساواتها فى أكثر من موضوع بين القوتين العظميين القديمتين — الروم والفرس — فى تآمرهما على الشاعر وقضيته ، مما يوحى بنفس الموقف من القوتين العظميين فى عالمنا المعاصر ، وهو ما لا يقول به الا مغرض ، أو عاجز عن فهم حقائق الصراع السياسى الحديث ..

والمسرحية الثالثة التى اختتم بها « المسرح الحديث » موسمه الشتوى هى « الحلم يدخل القرية » للكاتب الكبير سعد مكاوى ، وقد عالج فيهما حلم الانسانية بالعدل والحرية من خلال خرافة تشيع فى قرية مصرية فى أعقاب ثورة ١٩١٩ ، مؤداها أن احدى نساء القرية ستلد « المهدى المنتظر » الذى سيملأ الأرض عدلا وينصف المظلومين من ظالميهم ..

واذا كانت المسرحية قد انتهت بانتصار ممثلى الاقطاع والرجعية وسلطة البطش البوليسية على جماهير الفلاحين ، واحباطهم لآمالهما فى الاصلاح والتغيير الذى كانت تتوقعه على أيدى « المهدى المنتظر » ، فانها حافلة مع ذلك بالعديد من النغمات المتفائلة الصادرة عن ايمان حقيقى بقدرة الجماهير على التغيير والانتصار على مستغليها وظالميها .

بهذه المسرحية عاد المخرج الكبير سعد أردش الى مواصلة دوره البناء فى اثراء المسرح المصرى بعد غيبة طويلة قضاها بين الجزائر والكويت يدرب براعمها المسرحية .. وقد وفق فى اخراج المسرحية ، وخلق الجو المناسب لموضوعها ، واختيار الممثلين الملائمين لشخصياتها ، وبخاصة صلاح قابيل فى الترزى المستنير والد « المهدى المنتظر » ، وميرفت سعيد فى دور « صبوحة » الغازية التى تابت وأصبحت خادمة لمقام « المهدى المنتظر » ، وفاروق نجيب فى دور المخبر..أما محمد أحمد المصرى (أبو لمعة) فقد أدى دور « العمدة » بأسلوب مسارح القطاع الخاص الهازل ، وأسرف فى الخروج على النص حوارا وحركة حتى كاد يفسد العرض كله ..

وأسهم المسرح الحديث فى الموسم الصيفى بعرض مكون من ثلاث من مسرحيات سعد الدين وهبة القصيرة التى نشرها فى كتاب يحمل اسم احداها وهى « الوزير شال الثلاجة » .. وقد سبق أن قدم « المسرح القومى » ستا من هذه المسرحيات فى سهرتين خلال موسمين متتاليين .. ومعنى ذلك أن المسرحيات الثلاث التى اختارها « المسرح الحديث » ليست أفضل مسرحيات المجموعة ، فاذا أضفنا الى ذلك أن هذه المسرحيات نفسها ليست من أفضل ما كتبه سعد الدين وهبه ، أدركنا مدى الظلم الفادح الذى وقع على المخرجين الشبان الذين يقدمون أنفسهم للجمهور لأول مرة من خلال هذه المسرحيات القصيرة بامكانات ضئيلة وممثلين غالبيتهم غير مشهورين ..

وان كان من الحق أن سليمان الهادى كان أحسن حظا من زميليه ، لأن مسرحية « عنتر ٨٣ » التى أخرجها أفضل من زميلتيها وأخف ظلا وأكثر حيوية وأصالة .. وكذلك فقد اضطلع ببطولتها بنجاح كبير الممثلان القديران الموهوبان لطفى لبيب وكريمة الشريف ..

أما أسوأهم حظا فكان سعد عبد الكريم الذى أخرج مسرحية « جوازة صيف » ، فهى نموذج للمسرحية محكمة الصنع التى تعتمد على مفاجأة مفتعلة دون أن تقول شيئا .. فى حين أن مسرحية « الوزير شال الثلاجة » أقرب للنكتة الساخرة ، وتأثرها واضح بمسرحية « بين يوم وليلة » لتوفيق الحكيم، وقد أخرجها باجتهاد سمير فهمى ، ونجح فى تجسيد ما تحويه من جو النفاق الرخيص المسيطر على مصالحنا الحكومية ، وعاونه على تحقيق ذلك عدد من الممثلين المجتهدين من بينهم عبد المنعم عطاء ، وايمان حمدى ، ومحمد محمود ..

كنت أتمنى لو دقق المخرجون الثلاثة فى اختيار النصوص التى تمكنهم من ابراز مواهبهم وطاقاتهم الفنية بصورة افضل .

* * *

وخلال هذا الموسم شهدنا « لمسرح الطليعة » خمسة عروض متفاوتة القيمة ، بدأها ببرنامج من قسمين احياء لذكرى الشاعر صلاح عبد الصبور ، القسم الأول مختارات من شـعره ومسرحياته أجاد اعدادها واخراجها سمير العصفورى ومحسن حلمى ، والقسم الثانى مسرحية « الأميرة تنتظر » من اخراج فاروق زكى ، الذى بذل جهدا كبيرا ، وقدم عرضا شيقا ، ولكنه كاد يجرد المسرحية من مضمونها السـياسى ، حين حرص على احاطتها باطار تجريدى محايد بعيد عن مضمونها الشرقى ، بل المحلى ..

وبعد « مسرح الطليعة » فى عرضه الثانى عن دوره ووظيفته حين قدم مسرحية « حادث على الطريق السريع » من اخراج واعداد السيد طليب عن مسرحية « المرحوم » للكاتب اليوغسلافى برآنيسلاف نوشيتش ، وهى ملهاة تقليدية جيدة ، مكانها الطبيعى « المسرح الكوميدى » ، ولا شأن لهـا بمسرح الطليعة والتجارب الجديدة التى ينبغى أن يرتادها أمام الحـركة المسرحية .

ويختتم « مسرح الطليعة » موسمه الشـتوى بعرض ممتاز من نوع « المونودراما » ، وهو « الحصان » من تأليف كرم النجار ، واخراج أحمد زكى ، وتمثيل سناء جميل ، التى عادت الى خشبة المسرح بعد انقطـاع أكثر من عشر سنوات ، فأجادت وابدعت ، بصورة تدعونا الى مطالبتها بألا تعود الى احتجاجها السابق .. لأننا نعتقد أنه لا سبيل لاقالة مسرحنا من عثرته ما لم يعد اليه كبار فنانيه من الكتاب والمخرجين والممثلين ، وهم كثيرون ، بحيث اذا قدم كل منهم عملا واحداً كل موسم ، أو حتى كل موسمين لمـا تعرض مسرحنا للنكسات التى منى بهـا خلال العقد الأخير .. وهو ما يتطلب تخطيطا دقيقا محكما من جانب قطاع المسرح لتحقيقه .

ويفاجئنا « مسرح الطليعة » فى الموسم الصيفى بأغرب عرضين قدمهما منذ انشائه .. الأول لم يستمر سوى ليلة واحدة .. تعبيرا عن نزوة طارئة لمديره السابق سمير العصفورى للتأليف بالاضافة للاخراج .. فقد كتب سيرته الذاتية بأسلوب روائى خال من أى فعل أو صرآع أو حدث ، وهى مقومات أى عمل درامى ، وأسماها « مسافر ظهر » معارضة « لمسافر ليل » لصلاح عبد الصبور ، فكان من الطبيعى أن ترفضها لجنـة القراءة بقطـاع المسرح ، فلمـا طلب تقديمها فى شكل بسيط أشبه بالقراءة الدرامية ودون أى تكلفة وافق القطاع ، ولكن المخرج عاد واكتفى بالعرض الوحيد ، الذى حشده بالمؤثرات الموسيقية والضوئية والشرائح الملونة ، والأداء الخطابى .. والحركة الزاعقة .. دون أن ينجح فى تحويله الى عرض درامى ..

أما العرض الآخر فهو مسرحية « المجاذيب » للدكتور محمد عنانى .. كانت قد قدمت للجنـة القراءة باسم « الدراويش » فرفضتها باجماع ثلاثة من أعضائها .. ولكنها عادت الى الظهور بضغط بعض أصحاب النفوذ والتأثير من مسئولى وزارة الثقافة وأصدقاء المؤلف ، بعد تغيير اسمها ، وادخال تعديلات طفيفة عليها ..

والمسرحية تدين الاحتيال باسم الدين لخداع الشباب وتضليله ، كما تهاجم تجار الانفتاح الاستهلاكى ، ولكن المحزن أنهـا تفعل ذلك بأسلوب ركيك متهالك ، يحاول اقتناص الفكاهة الرخيصة اكثر مما يتعمق فى طرح القضية أو يحلل الشخصية ..

وزاد المخرج المسرحية هلهلة وهبوطا برقصات الغوازى الخليعة التى فرضها عليها .. فأقبلت عليها نوعية خاصة من الجمهور لم يعرفها مسرح الطليعة من قبل .. وبذلك يكون بمعاونة د. محمد عنانى قد نجح فى القضاء على فرقة من أرقى فرقنا ، وحولها الى احدى فرق القطاع الخاص الهابطة، وان كانت تمتاز عليها بأن ثمن التذكرة خمسين قرشا لا غير .. وهو نجاح لا يستهان به !!

***

وفى الوقت الذى لا تجد فيه فرق قطاع المسرح مسارح تمثل عليها ، أضاف القطاع فرقتين جديدتين الى فرقه .. وهما « مسرح الشـباب » و « المسرح المتجول » .. وتسمية المسرح الأخير تدل على قصور واضح فى فهم وظيفة قطاع المسرح ، حين يتصور أن عمل فرقه الأخرى قاصر على القاهرة وحدها ، ولذلك أنشأ فرقة جديدة مهمتها أن تتجول بين الأقاليم .. مع أن المفروض أن للأقاليم نصيبا فى كل عرض تقدمه فرق القطاع مساويا لنصيب القاهرة ان لم يزد ، وفرقة واحـدة لا يمكن أن تكفى لتغطية كـل أرجاء الجمهورية لا فى موسم واحد ، ولا فى عشرة مواسم !!

أما « مسرح الشـباب » فقد جهدت كثيرا لتحديد دور متميز له فلـم أوفق ، اذ المفروض أن كل فرقنـا المسرحية تقـدم عروضها للشباب ، وتعالج قضاياه ، وتخفض تذاكرها لطلاب المدارس والجامعات وأعضاء النقابات العمالية .. ولكن المفروض شىء وما يحدث فعلا شىء آخر ..

أن المبرر الوحيد لتخصيص مسارح للشباب هو استيعاب طاقاتهم الفنية ، وهذا ليس دور قطاع المسرح ، بل دور مسارح الهواة التابعة لجهاز الشباب والثقافة الجماهيرية واتحاد عمال مصر ، والجامعات والمدارس ..

أما ان كان المقصود بانشاء هاتين الفرقتين الجديدتين هو استيعاب عدد من الممثلين العـاطلين بقطاع المسرح ، واتاحة فرص للعمل أمامهم ، فكان انشاء شعب للفرق القـائمة كافيا لتحقيـق هذا الهدف .. ومع ذلك فقد استعانت الفرق بعديد من الممثلين من خارج القطاع فى العروض القليلة التى قدمتها .. وأغرب من ذلك أن قطاع المسرح عين بهاتين الفرقتين عددا غير قليل من الممثلين من غير العاملين به ، وهو الذى يعانى من العمـالة الزائدة ، وكثرة الممثلين الذين لا يجدون فرصة واحدة للظهور على خشبة المسرح ولو مرة واحدة كل بضعة سنوات !!

وأيا كان الأمر فمن حق هاتين الفرقتين أن نتريث فى الحكم عليهما وعلى مدى حاجتنا اليهما ، لأن موسما واحـدا لا يكفى لتقويم نشاطهما ..

لقد بدأ « المسرح المتجول » عمله بتقـديم مسرحية قديمة سبق عرضها فى بعض فرق الثقافة الجماهيرية ، وهى مسرحية « أزمة شرف » من تأليف ليلى عبد الباسط ومحمد الباجس ، واخراج مدير الفرقة عبد الغفار عودة ،

وعرضت فى عدة مدن خارج القاهرة ، قبل عرضها بالمسرح العائم بالقاهرة.. بعد أن أضاف اليها كما كبيرا من مضحكات ومشهيات وارتجالات المسرح التجارى ..

وفى الوقت نفسه نظم « المسرح المتجول » سلسلة من المحاضرات والندوات الثقافية قدمت كلها بمقره بمبنى معهد الموسيقى العربية بالقاهرة ، وكان المنطق يقضى بتجوالها بين الأقاليم استكمالا لوظيفة المسرح وطبيعة دوره ، وهو جهد مشكور على كل حال ، وان كنت أعتقد أنه لا يدخل فى عمل الفرقة ، بقدر ما يدخل فى اختصاص أكاديمية الفنون ، والمركز القومى للمسرح ، ومسرح الطليعة ..

وبدأ « مسرح الشباب » نشاطه بتقديم « الملحمة المحمدية » للشاعر كامل أمين واخراج جلال توفيق ، بأسلوب يجمع بين الالقاء والانشاد الدينى والرقص التوقيعى على نسق « الأمسيات الدينية » التى قدمت مؤخرا ، ولكن بامكانات فنية أقل بكثير ، فلم تحظ بأى اقبال جماهيرى ، خاصة وقد عرضت فى فصل الشتاء على « مسرح فاطمة رشدى » الصيفى المطل على النيل ، بعد تغطيته بأقمشة السرادقات ..

واتجهت الفرقتان بعد ذلك الى مسرحه بعض مناهج الثانوية العامة.. فقدم « مسرح الشباب » اعدادا لترجمة الرواية الانجليزية « قلعة الخطر » من اخراج مصطفى الدمرداش فى حين قدم « المسرح المتجول » اعدادا لمنهج التاريخ المقرر على طلبة القسم الأدبى ، من اخراج سامى عبد النبى..

والفكرة جيدة بلا ريب ، ولكنها لم تدرس الدراسة الواجبة ، بل عولجت بعجالة وتسرع ، فغلب على العرضين أسلوب فرق القطاع الخاص فى محاولة التظرف والاضحاك بأى ثمن ، مما أفسد الهدف النبيل ..

وكان المفروض أن يقدم العرضان فى وقت مبكر فى بداية العام الدراسى ، لا فى نهايته كما حدث ، حين ينشغل الطلاب بالمذاكرة .. وأن تتجول الفرقتان فى مختلف الأقاليم ، وبخاصة « المسرح المتجول » ، ولا يكتفيان بتقديم عرضيهما فى القاهرة وحدها ..

هذا الارتباك الواضح فى عمل فرق قطاع المسرح ، وقلة العروض التى قدمتها ، خصوصا فى الموسم الشتوى الطويل ، أغرى القائمين على جهاز الثقافة الجماهيرية بمحاولة ملء الفراغ الشاغر فى الحركة المسرحية ، وتجاوز المجال الأصلى لنشاطهم المسرحى مع فنانى الأقاليم وهواته ، وتكثيف قدر كبير من جهودهم فى القاهرة ، حيث كبار المسئولين ، وأضواء أجهزة الاعلام .. فاقتطعوا جانبا كبيرا من الميزانية المحدودة المخصصة للمسرح لتقديم أربعة عروض كبيرة فى القاهرة وحدها .

كان أول تلك العروض هو « حدث فى وادى الجن » الذى قدم فى مهرجان شوقى وحافظ عقب فضيحة « مجنون ليلى » .. وهو من اعداد يسرى الجندى ، واخراج سمير العصفورى وماهر عبد الحميد .. وهو عرض استعراضى يعتمد أساسا على الرقص والموسيقى والغناء والديكورات والملابس البراقة .. اضطلع بهذا الجانب أساتذة وطلاب معاهد أكاديمية

الفنون ، أما الجانب التمثيلي فقد اداه فنانو « مسرح الطليعة » .. في حين أقتصر دور الثقافة الجماهيرية على الانتاج والتمويل !

وشيء قريب من هذا ينطبق على العرض الثاني ، وهو مسرحية « المخططين » التي كتبها يوسف ادريس ، وأخرجها سعد أردش سنة١٩٦٩، ثم منع عرضها في ليلة الافتتاح .. وقام باخراجها هذه المرة أحمد زكي رئيس قطاع المسرح ، وعهد بأهم أدوارها لعدد من الممثلين المحترفين وقلة من ممثلي الثقافة الجماهيرية ، بالاضافة الى بعض ممثلي مسرح الطليعة الذي استضاف هذا العرض الناجح ، لأن المسرحية عالجت — في جانب منها على الأقل — موضوعا سياسيا مازال ساخنا ومطروحا على واقعنا ، وأعني به عجز الزعيم عن أجراء الاصلاحات والتغييرات الضرورية ، نتيجة للحصار الحديدي الذي يضربه حوله معاونوه من الانتهازيين والمنتفعين بالأوضاع الفاسدة القائمة ..

وكانت المسرحية الثالثة التي قدمتها « الثقافة الجماهيرية » في القاهرة وحدها هي « لعبة الزمن » التي كتبها نعمان عاشور ونشرها في كتاب منذ بضع سنوات ، ولم تجد مخرجا يتحمس لتقديمها في احدى فرق قطاع المسرح .. فتبناها المخرج عبد الرحمن الشافعي ، وقدمها على « مسرح السامر » بممثلي الثقافة الجماهيرية وامكاناتها المحدودة ، فلم يقدر لها النجاح ، لضآلة هذه الامكانات .. وقبل ذلك لأن المؤلف الكبير تخلى فيها عن جو الأسرة المصرية المتوسطة الذي برع في تصويره واستوحى منه كل مسرحياته السابقة الناجحة ، واقتحم منطقة المسرح الفكري التي يبدو أن مواهبه لم تؤهله للاجادة فيه ..

وتأتي بعد ذلك « مآذن المحروسة » من تأليف الكاتب الصاعد محمد أبو العلا السلاموني ، وقد صور فيها جوانب من نضال الشعب بقيادة الأزهر ضد الغزاة الفرنسيين في أوائل القرن التاسع عشر ، في اطار استوحاه من فن المهرجين الشعبيين الذين عرفتهم مصر في تلك الفترة باسم « المحبظين » . وأخرجها في « وكالة الغوري » الفنان الكبير سعد أردش، فنجح في تحويلها الى عرض شعبي متماسك حافل بالحياة والتشويق والامتاع ، دون أن يجني على مضمونها السياسي المتقدم ، بل على العكس أكده وأبرزه من خلال الأغنية والرقصة والمشاهد الضاحكة .

أنها عروض جيدة بشكل عام ، لا يعيبها سوى تقديمها في القاهرة وحدها ، الأمر الذي يتعارض مع الدور الأساسي لمسرح الثقافة الجماهيرية في الأقاليم المحرومة من كل نشاط فني ، والمهام التثقيفية والتربوية والسياسية المنوطة به ..

أن مسرح الثقافة الجماهيرية يتمتع بميزة نادرة لا تشاركه فيها أي نوعية أخرى من المسارح .. فبينما وصل سعر تذكرة الدخول في مسارح القطاع الخاص الى خمسة عشر جنيها ، وفي القطاع العام الى خمسة جنيهات .. فان مسارح الثقافة الجماهيرية لا تتقاضى مليما واحدا من جمهورها ، أو هذا هو المفروض .. ومعنى ذلك أن جمهورها يتكون من غير القادرين على ثمن تذاكر القطاعين الخاص والعام ، وهم غالبية مواطنينا

.. وليس هناك ما يمنع القادرين من ارتيـــاده .. أى انه ببساطة مسرح كل الناس .. أو هكذا يجب أن يكون ..

والمفروض أن هذه الحقيقة الاساسية هى التى تحـــدد طبيعة مسرح الثقافة الجماهيرية ودوره .. فلا عذر له اذا أسف او ترخص بأى صورة من الصور ، لأن جمهوره مضمون مهما قدم ، ولا دخل لايراد شباك التذاكر فى تحديد ما يقـــدمه ، لأنه لا يوجد شباك تذاكر أصلا .. لذلك فمن الغريب أن يظل غالبية مخرجى الثقافة الجماهيرية ، ومعظمهم من الشبان ، يدورون داخل الأطر الفنية التقليدية ، ولا ينتهزون هذه الفرصـة النـــادرة المتاحة لهم لاقتحـــام تجارب فنية جريئة ، تستوحى البيئات التى يعملون فيها ، وتحاول خدمتها وتطويرها بكل سبيل ممكن ..

ان نســـبة كبيرة من مواطنينا ــ تزيد على النصـــف فى التقديرات الرسمية ــ لا يقرأون ولا يكتبون ، ومن ثم لا يستطيعون المشاركة الفعالة فى حل مشكلات بلادهم ، والحفاظ على حقوقهم تجاه الأجهزة البيروقراطية المتعفنة ، واختيـــار ممثليهم الصالحين فى المؤســـسات الديمقراطية .. وباستطاعة مسرح الثقافة الجماهيرية أن يقوم بدور تثقيفى حيوى ، فيرفه ويوعى ، ويسلى ويعلم .. وهو ضامن اقبال الجماهير عليه ، واستيعابها لكل ما يقدمه لها ..

فلعل « المؤتمر الأول لمسرح الثقافة الجماهيرية » الذى عقد هذا العام فى أعقاب مهرجان فرق الثقافة الجماهيرية المسرحية ، أن يسفر عن أعمال نافعة فى هذا الاتجاه .. وان واجب الانصاف يقتضى الاشارة الى عودة بعض مخرجى الثقافة الجماهيرية الى الاهتمام بمسرح القرية .. كتجربة عباس أحمد مع الفرقة النموذجية فى مسرحية حسن ونعيمـــة من تأليفه واخراجه ، وكتجربة أحمد اسماعيل فى التأليف الجماعى مع عدد شـــباب قرية « شبرابخوم » بالمنوفية ، نرجو أن تستمر هذه التجارب وتتضاعف حتى تصبح هى أساس العمل فى مسرح الثقافة الجماهيرية ..

وكم كان بودى أن تستكمل هذه الدراسة بالحديث عن بقية مسارح الهواة فى المسرح العمالى ، والمدرسى ، والجامعى ، وفرق مراكز الشباب، والمصانع والشركات .. غير أنى لم يتح لى متابعة شىء من أنشاطتها خلال الموسم المـــاضى .. وفى هذا تقصير من جانبى بلا ريب ، لا يخفف منـــه كثيرا أنى لم أتلق دعوة واحدة من هذه الفرق الهـــاوية أو غيرها وفى هذا تقصير من جانب القـــائمين عليها .. قد يفسر فى الوقت نفسه قلة ما نشر عنها فى الصحف وبقية أجهزة الاعلام ، وان لم يعفها هى الأخرى من مسئولية متابعة ما تقدمه تلك الفرق .. وهى حالة لابد من علاجها ، لأن هذه المسارح، مع مسرح الثقافة الجماهيرية ، تمثل القـــاعدة المسرحية الواسعة ، التى يمكن أن تغير شكل المسرح المحترف وتعـــالج أزمته ، اذا نجحنا فى ترشيدها وتوجيهها الوجهة السليمة ، بدلا من أن نهملها ونتركها لتصبح صورة مشوهة مهزوزة لأسوأ ما يقـــدمه مسرح المحترفين ، كما هو حادث الآن فى أغلب تقـــدمه من عروض ..

ومن أهم ايجابيات الموسم المنقضى انتباه لجنـــة الثقـــافة والاعلام والسياحة بمجلس الشعب الى تفاقم ازمة المسرح بصورة تستوجب العلاج

السريع ، فدعت المهتمين بشئون المسرح الى جلسة استماع فى ديسمبر الماضى ، طرحت خلالها عديد من الآراء الناضجة والاقتراحات البناءة .

ومن حضروا تلك الجلسة صدمهم أن يسمعوا السيد مختار هانى وزير الدولة لشئون مجلسى الشعب والشورى يقول ان الحكومة تتعامل مع مسرحى القطاع العام والخاص على قدم المساواة ، فكأنه يقرر أن الحكومة لا تفرق فى معاملتها بين مستشفى القصر العينى ومستشفيات الاستثمار السياحية .. ثم تلاه السيد محمد عبد الحميد رضوان وزير الدولة للثقافة ليقرر أن مسرحية « قسمتى » (التى استغل فيها القطاع الخاص القطاع العام) قد حققت نجاحا يفوق كل توقع ، بصورة تدعو الى احتذائها وتكرارها !!

واذا كان معنى ذلك أن كبار المسئولين فى الحكومة مازالوا ينظرون للمسرح باعتباره وسيلة ترفيه وتسلية لا أكثر .. فان « تقرير لجنة الثقافة والاعلام والسياحة » ، برئاسة د. سهير القلماوى ، وعضوية الفنان حمدى أحمد ، الذى أختير مقرر لهـا أثناء مناقشته بمجلس الشعب ، قد حسم هذه القضية بصورة لا تدع مجالا للتردد أو المزايدة ، فقد جاء فيه بالحرف الواحد :

« .. يعد المسرح مؤسسة من مؤسسات التنمية الاجتماعية الهامة فى الدولة — بل يجب أن يوضع فى مستوى المؤسسات الاقتصادية والزراعية والصناعية والتعليمية والصحية لما له من تأثير خطير على الثقافة بوجه عام — فالعطاءات المسرحية خدمة جماهيرية تربوية غاية فى الأهمية شأنها شأن التعليم تسهم فى اعادة بناء الانسان المصرى الذى لا يمكن أن تصوغه القوانين ولا القرارات الادارية بدرجة تتساوى مع تأثير الفنون والثقافة .. والمسرح هو الجهاز الثقافى الأصيل الذى يهتم بصياغة الانسان حضاريا ، وتوعيته ثقافيا ووطنيا وسياسيا واجتماعيا .. » .

وبعد أن يناقش التقرير أوضاع الأزمة المسرحية وأسبابها منذ أواخر الستينيات ، يعود ليقول :

« المسرح أشد الفنون ارتباطا بالواقع الجماهيرى وبالقضايا الجماهيرية .. واذا لم تعالج هذه القضايا معالجة صحيحة وبحرية كاملة فى المسرح فاننا نكون قد جردناه من طبيعته الأساسية وبعدنا به كل البعد عن هدفه .. وان كانت مهمة المسرح أن يعكس الواقع الاجتماعى فهـذا لا يمثل غير مهمته الأولى .. أما النصف الثانى والمكمل فهو أن يعمل فى الوقت نفسه على تغييره الى الأفضل والأنفع والأجمل .. ولن يتحقق هذا الا بوضع خطة ثابتة يراعى فيها المستوى الفكرى للمشاهد ، واعتبار العطاءات المسرحية خدمة جماهيرية تربوية غاية فى الأهمية شأنها شأن التعليم والصحة والغذاء .. » .

وانطلاقا من هذا المفهوم السليم الناضج لدور المسرح فى حياتنا ، اقترح التقرير حلولا عملية لأزمته المعاصرة من أهمها :

— من خلال التخطيط والتنظيم يمكن لهيئة المسرح أن تنظم عمل الفنان وارتباطه بالنسبة للمسرحية التى سيعمل بها ومدة عرضها بحيث

يمكن ممارسة انشطته الفنية الأخرى فى التليفزيون أو السينما داخل مصر او خارجها فى الأوقات التى لا يكون مرتبطا فيها بعمله فى المسرح .

— ترى اللجنة أن يكون لكل بيت مسرحى استقلاله التام اداريا ووظيفيا وكذلك بالنسبة لفنانيه وأن تحدد أهدافه وواجباته .

— تطالب اللجنة الا تنقص دور العرض مهما كانت الأسباب ، فالقطاع العام هو الركيزة الأساسية فى اى تخطيط علمى مدروس.

— ترى اللجنة ان تكون هناك قنوات اتصال بين التليفزيون والمسرح ، وأن تكون هناك خطة او تنسيق لما ينبغى أن يكون عليه التعاون بين التليفزيون والمسرح ، نظرا لما للتليفزيون من تأثير فى المجتمع المصرى الذى يعانى الأمية . لذلك يقتضى الأمر ان تكون الأعمال المسرحية التى تقدم من خلال شاشة التليفزيون أعمالا هادفة رفيعة المستوى .

— توصى اللجنة بالا نغفل دور المسرح المدرسى ومسرح الطفل .. كما توصى بضرورة الاهتمام بالوعى المسرحى فى مراحل التعليم المختلفة ، وأن تكون هناك صلة أو همزة وصل بين هيئة المسرح وبين وزارة التربية والتعليم .. وان تكون هناك صلة ايضا بين هيئة المسرح والتجمعات العمالية ..

— تطالب اللجنة باشراف الدولة على نوعية ما يقدمه القطاع الخاص حتى يحفظ للفن قدسيته وللمسرح قيمته وللمتفرج وعيه وذوقه .

— ترى اللجنة ضرورة تغيير مفهوم الرقابة على المصنفات الفنية واعادة النظر فى قانونها ومهمتها .. بحيث لا تكون قيدا على حرية الفن والفنان .. وتوحيد مفهوم الرقابة على المصنفات الفنية بالمسرح والتليفزيون حتى لا يحدث تضارب صارخ بين ما يقبله المسرح ويصر التليفزيون على رفضه ..

هذا التقرير طبع ووزع على أعضاء مجلس الشعب ، وناقشوه فى جلسة ١٤ مارس ١٩٨٣ ، واقروا ما جاء به من توصيات ، اى أنها أصبحت ملزمة للحكومة ، وواجبة التنفيذ على وزارة الثقافة وقطاع المسرح ..

وها قد مضى أكثر من ستة أشهر على ذلك لم يتحقق خلالها شىء من توصيات مجلس الشعب ، والسيد وزير الثقافة يقول فى حديث نشرته جريدة الجمهورية فى ٩٨ يونيو :

« .. انا لا انكر ان بلدنا تعانى من أزمة حادة فى المسرح نتيجة عوامل مجتمعة لم يحن بعد وقت فتح ملفاتها .. » .

فلما قرر أخيرا ، منذ اقل من شهرين فتحها ، بعد مضى ما يقرب من عامين على توليه الوزارة ، اذا به يشكل مزيدا من اللجان ، لتكتب مزيدا من التقارير .. مع أن مشكلة المسرح قد قتلت بحثا ، وكتبت فيها تقارير وتوصيات تملأ عين الشمس ، والحلول واضحة ومعروفة ولا تحتاج الى ذكاء كبير ، اذا كنا نريد اصلاح أحوال المسرح حقا .. وهو ما بدأت اشك فيه ..

* سينما

تس .. سليلة الدربرفيل
بين هاردى وبولانسكى

حسن حسنى

« لكى يطلب من هذا الجيل دم جميع الانبياء المهرق منذ انشاء العالم »

(لوقا اصحاح ١١ . الآية ٥٠)

نبدأ الحياة بالخروج من عتمة اللاوجود ، ونمضى صاعدين ابدا على الطريق المستحيل نحو الوعى بالذات وبالعالم . فما الذى تستطيع أن تقدمه أيدينا فى مواجهة الم الصعود الطويل ؟

ربما حين نبلغ النهاية فى الالم نصادف الفرح العميق الكامن فى الكون وراء كل مظاهر اليأس . حينئذ فقط نكون قد بلغنا القمة الاخيرة . نكون قد صرنا (المستنيرين) حقا .

ولكن ، كيف يتأتى لنا التمسك والانتظار ودون ذلك الطريق الصاعد بغير نهاية نحو الذروة فى الالم ؟ الرواية هى درة أعمال « توماس هاردى » الروائية وخلاصة فلسفته فى الحياة وجماع رؤيته المنقبضة للوجود . وهى فضلا عن ذلك يمكن اعتبارها — دون شك — واحدة من قمم الادب الانجليزى قاطبة ابان العصر الفيكتورى سواء على صعيد المحتوى الفكرى أو الاحكام الفنى . وحين صدرت هذه الرواية للمرة الاولى أثارت على كاتبها كل نقمة وثورة العقلية الفيكتورية المحافظة والتطهرية الى حد اتهام « هاردى » بالخروج على جوانب الفضيلة فى الحياة ، وخاصة بسبب عنوانها الفرعى وكان (امرأة طاهرة) .

تحكى الرواية تفاصيل رحلة تلك الفتاة الفقيرة والجميلة — التى تستيقظ عائلتها فجأة على حقيقة أصلها النبيل — على درب الحياة الوعر ، ودراما سقوطها .

و « تس » هى ذلك الانسان الذى يقذف به فى القلب من الاحـــداث مباشرة دونما وعى منه أو ارادة ، ولا يبقى أمامه سوى اختيار وحيـــد ، حاسم وضرورى ، وهو كيف يستقبل هذه الضرورة ؟ هل بالرضاء بهـــا والتوافق معها والعمل من خلالها ؟ أم ترى بالتمرد ضدها ؟

و « تس » التى كانت ، أنصاعت أولا وطويلا قبل أن تعلن كلمتها الاخيرة بالرفض وبالتحدى ... منذ البداية تدرك ابنه الطبيعة هذه (اننـــا نعيش فوق كوكب فاسد) . وتستقبل « تس » هذه الحقيقة المؤسية كقدر أكيد لا مفر منه . هى لا تعرف شـــيئا عن الفرح ، عن السعادة الحقة ، حتى فى أوج لحظات الحب العميق والاشتياق الحار ، ولا ترى فى الوجود شيئا عدا المأساة التى تتخلل كل ثناياه . انها تدرك ذلكبالفطرة ، بالحدس اليقينى والالهـــام الداخلى الحزين . أما العـــلة الموضوعية فى ذلك فليس هنـــاك من يستطيع أن يضع يده عليهـــا ، حتى زوجها المثقف المتمرد بكل بصيرته وكتبه التى تعجز عن النفاذ الى جوهـــر الاسباب مكتفية بالوقوف العاجز الذليل امام وصف مظاهر المأساة فقط . وتؤمن « تس » على نحو ميتافيزيقى مبهم بأن العلة تكمن فى تلك القوى البعيدة ، المجهولة والعابثة ، والتى تقف مزهوة وراء كل مظاهر الخلل والاضطراب فى هـــذا الكون . فاذا كان الامر كذلك فلن يكون الوجود مجرد (غرور) على النحو الذى قال به « سليمان النبى »قديما ، وانما سيكون ما هو أبعد من ذلك مدى وأعمق دلالة وأعظم خطرا . سوف يصير الوجود موتا محققـــا ، ولسوف يضحى الانسان غريبـــا وطريدا أبـــدا ، (قايين) بغير نهاية ، فى العالم وليس منه ...وفى تسليم كامل ينبغى على « تس » (سليلة قايين) أن تدفع الثمن كاملا على تلك الجريمـــة الابدية الاولى . ولمـــا كان القصاص بالروح فان على «تس» أن تروض نفسها على افتقادها الدائم الى الشعور برسوخ الروح وامتلائها ، على التسليم بعدميـــة الواقع وكابوسيته . أن تقنع بالاستلقاء على العشب وحيدة ، مطيلة النظر الى تلك النجمة البعيدة فى السماء فى محاولة يائسة لتحسس طريقها نحو الروح دونما أمل .

وتتبقى لنا بعض التساؤلات القلقة والمعلقة أبدا دون جواب حاسم.

فهل كان من المحتم حقـــا أن يدفع آخر سلالة « الدربرفيل » بابنتـــه «تس» الى حيث يربض ذلك «الدربرفيل » الآخر المزيف كى ينجح أخيرا فى فض برائتها الاولى ، كى يعمدها بالالم وبالجريمة ، كى يجعلها تبـــدأ رحلة الصـــعود اللانهائيـــة القديمة تلك ، بقلب منسحق وروح محطمة وجنين فى الاحشاء يلفظه الجميع ؟

هل كان من المحتم حقا الا يختار « اينجل » سوى هذه الفتـــاة حاملة اللغة الابدية دون غيرها من الفتيات اللاتى كن يهمن به حبا — حبيبه لـــه وزوجة برباط وثيق أمام الله لا ينفصم ؟ وهل كان من المحتم حقا أن يعجز ذلك المحب الرقيق العذب عن تحرير نفسه — وتحريرها — من وزر هذه الخطيئة . وأن يغادرها وحيدة الى بلاد بعيدة حيث لا يفكر فى أن يجيب على خطاباتها الحزينة وتوسلاتها الكثيرة ولو بكلمة واحدة حتى تصل الى قرار منعطف اليأس وتكـــاد تشرف على المـــوت حزنا من جـــراء هذه القســـوة التى يواجهها بها العالم ؟

هل كان من المحتم حقا أن تصير « تس » بدورها فى النهاية فتـاة من هذا العالم ، تعرف هى أيضا كيف تقابل القسوة بالقسوة ، كيف يمكن للقلب أن يتصلد وأن يكره ، كيف تنتقل من التسليم الكامل الحـزين الى الرفض العنيف ، وكيف ترفض كل ما قد كان بطعنة واحدة أكيدة توجه الى قلب كل «دربرفيل» مزيف ، من يدكل «دربرفيل» حقيقى حامل للعنة «قايين» الابدية؟

وبدو لنا أن « هاردى » يقنع بالاجابة على كل هذه التساؤلات بالاثبات . فالرواية بأكملها تهيمن عليها فكرتـان اساسيتان ، أو فلنقل بالاحـرى احساسـان غالبان ومتناقضان فى آن . والاحســاس الاول الذى يفرض وجوده بقوة على كامل الاحداث وكل الشخوص ـ وخاصةشخصية صاحبة المأساة ـ هو الشعور الجارف والعميق بأصالة الخطيئة وتجذرها داخـل كل النفوس . أما الاحساس الآخر الذى يبرز ويتأكد مع تعقد الاحـداث واستمرار الصعود الصعب فهو التمرد العنيف ، نقيض الاحســاس الاول ومحاولة نفيه بالقوة ، بالجريمة . وهكذا تكتمل الرؤية المأساوية الدائرية من حيث تبدأ ، ليسقط الجميع فريسة لقانون العنف الراسخ وضحايا لتلك الخطيئة الاولى وتتجلى هذه الرؤية المنقبضة واضحة فى نهاية الروايـة ، حين يصور « هاردى » اعـدام « تس » مختتما العمل بعبارة منقولة عن « اسخيلوس » تقول (لقد نفذ « العـدل » ، وفرغ كبير الآلهة من تلاعبـة بـ « تس ») .

وحين اتهمه بعض معاصريه بالتشاؤم كان رده عليهم (لست متشائما ، بيـد انى لا اقدر على تصوير الحياة فى غير حقيقتها) . ويبدو انه لابد وان يكون هنـاك فى كل عصر من لا يقبل غـير النهايات السـعيدة للعـذابات الانسانية ، وفى الفن خاصة . غير ان منطق الحياة ذاتها الذى يقع عليـه ادراك الفنان البصير ، وصدقه فى التعبير الفنى عن هـذه الحقـائق التى يعثر عليها ويحترق بها لابد وأن يدفعه الى تحدى هؤلاء القانعين بالتفاؤل ، واصابة تفاؤلهم هذا بكل قسوة و فى الصميم . وهذا ما يعجز الكثيرين منـا عن قبوله وعن احتماله .

لقد عاش «هاردى» حياة طويلة امتدت لاكثر من ثمانية وثمانين عاما ، فى مجتمع يعانى من التزمت الفيكتورى فى الاخلاق وفى الفن ، وفى ظل حضارة صاخبة أجادت التعبير عن نفسها بالحديد والنار . وكانت لشاعريتهالعميقة وحسه المرهف الدقيق اثرهما فى رفضه لهـذا كله وفى احساسه بالخطـر المحدق بالحياة الانسانية . كما كان انشغاله الدائب بالمسائل الدينية دافعا قويا له الى اضفاء تلك النزعة الميتافيزقية والاخلاقية المثالية على رؤيتـه للوجود ولعله الخلل فيه . فكانت صرخته الفنية الكبرى تلك محاولة للتعبير عن هذا الرفض والاعلان عن الوقوف من هذا الوجود موقفا منقبضا عابسـا ، غارقـا حتى الاذنين فى دخـان الحياة العصرية وصخبها رغم كل محاولات الافلات من دائرة براثنها الجهنمية الرهيبة .

وبعد نصف قرن كامل من الزمان مر على رحيل «هاردى» عن هـذا العالم ، يأتى المخرج البولونى الاصل «رومانبولانسكى» ليرفع نفس الراية، وليطلق نفس الصرخة فى وجه الجميع ، معلنا عن نفس الرؤية من خـلال القصة ذاتها . ويبحث « بولانسكى » طويلا عن أحد يغامر بانتاج مثل هذه

الرواية وتمويلها كي تتحول الى شريط سينمائى ، وأخيرا توافق احدى الشركات الفرنسية ــ الانجليزية المشتركة على انتاج مثل هذا العمل الضخم الذى تجاوزت ميزانيته مبلغ الستة مليارات فرنك فرنسى .

والامر الذى يلفت النظر ــ ومنذ الوهلة الاولى ــ فى ذلك الشريط السينمائى الذى أعده «بولانسكى» عن النص الادبى هو ذلك الالتقاء الكامل بينهما ــ بل بالاحرى التطابق ــ سواء على صعيد الرؤية الفكرية بصفة عامة ، أو بالنسبة لتطور الاحداث والشخوص داخل البناء الدرامى ، أو حتى فى نقل الصور والمشاهد التى اوردها «هاردى» فى كتابه بكل الدقة وبنفس الابعاد الشكلية والمدلولات الدرامية . الامر الذى اوضح التزام السيناريو التزاما كاملا بالبناء القصصى المحكم كما شيده « هاردى » . ولا ينفى هذا استبعاد «بولانسكى» لبعض المشاهد والفصول من الرواية ، وخاصة ذلك الفصل الذى تحدث فيه «هاردى» عن ذلك الاهتداء المؤقت والزائف لذلك «الدربرفيل» المزيف ، فان هذا الاستبعاد لم يؤثر على الخط الفكرى للعمل أو على تناميه الدرامى بأى شكل من الاشكال ، كما اتى فى النص الادبى . كما وضح التزام الحوار فى الشريط السينمائى بنفس الحوار الذى جاء فى كتاب « هاردى» وبنفس الصياغة تقريبا ــ بالطبع مع استبعاد تلك الديالوجات المطولة فى الرواية ، وهى على اية حال غير كثيرة فى النص الادبى الذى يغلب عليه الوصف والسرد القصصين ، وأيضا المونولوجات الداخلية التى أجاد «بولانسكى» التعبير عنها بالصورة وتعبيرات وجوه الممثلين ــ وهذه هى لغة السينما الحقيقية ــ اجادة تامة .

وثمة سؤال يفرض نفسه علينا يتصل بالعلة فى تبنى «بولانسكى» لذات الرؤية القائمة والمنقبضة التى اوردها «هاردى» فى روايته على هذا النحو الدقيق وشبه التام ، فهل يريد «بولانسكى» أن ينقل الينا ايمانه بأنه ليس من ثمة أمل فى الخلاص رغم التقدم فى الزمن وفى المعرفة ؟

ويبدو انه يريد أن يضعنا فى مواجهة هذه العقيدة مباشرة وبكل التحديد . فمن خلال الصورة يرسم «بولانسكى» صورة لـ « تس » وهى على طول الطريق تواجه القسوة بالصمت وبالانتظار ، وهى تعى جيدا السلام والحب وحياة الروح ، وهى تأمل أن تمضى الايام الصعبة ليأتى الغد المحمل بهدايا المحبة والتسامح . يجعلها « بولانسكى » على ذلك الاكتشاف المروع الذى يؤرقه وهو انه ليس هناك من شىء يصبح أكثر جمالا وحقيقية مع مضى الزمن . أصبحت « تس » لا ترى فى الكون سوى خلل لاينفك يتعاظم ويتبدى فى العديد من المظاهر ، سوى اظلام فى الوجود لا ينفك يزداد يوما بعد يوم . وكانت تعى جيدا انها تنتقل من رحيل الى رحيل دونما أمل فى الخلاص . أما بلوغ الاستثارة ، الصعود الدائم نحو التبصر بحقيقة الذات والعالم ، فهو عسير حقا ، وقليلون هم القادرون على استشراف تلك القمة الاخيرة النائية . أما الغالبية فهم لا محالة يسقطون فى منتصف الطريق فريسة للعنف ، وللموت ، ولمنطق الاشياء غير المعقول . وهكذا سقطت « تس » .

وفى هذا الصـــدد يقــول «بولانسكى» (نعــم ، ان الفيلم متشـــائم لاننى متشائم ، فان الحياة ليست لعبة) .

ويبقى السؤال قائما .. ما الذى يدفع هذا الفنان الشاب الى الايمان بمثل هذه الرؤية المنقبضة ، والى اعلان تشاؤمه هكذا ، كالصرخة ، بكل عنفها وتبريحها ؟

وبعيدا عن انقباض «هاردى» ذى الطابع الميتافيزيقى ، يبدو أن هناك من الاسباب التى تكمن وراء هذه السوداوية الصارخة . بعضها موضوعى يثوى فى صميم الحضارة الغربية بكاملها .. هذه الحضارة التى بدأت بنفى الله والتى تسير بخطى سريعة وأكيدة نحو نفى الانسان والحياة ذاتهـــا . وحين تعرف « هاردى » على هذه الجرثومة الخطيرة الثاوية فى عمق هذه الحضارة ــ وأعنى بها افتقار هذه الحضارة الى الايمان بقيمـــة ايجابية راسخة سواء كانت فى السماء أم فى الارض ــ منذ مائة عام واكثر ، كانت ماتزال فى اوج صعودها ، ولم يكن أحد ليتصور أبدا أن الايام سوف تقودها اقتيادا للاسفار عن حقيقتها الخبيئة ، هـــذه الحقيقة المرعبة التى عاينهـــا «بولانسكى» جيدا بعد أن اثبتت هذه الحضارة فشلها وعجزها عن حـــل مشكلة الانسان فى الكون ، بـــل وبعد أن ساهمت بنصيب وافر فى تعقيـــد وتعميق هذه الازمة ، وفى تكريس احساس الانسان بالغربة وبالانفصال فى عالمه ، بكل طاقتها على القتل والتدمير ماديا ومعنويا ، وبكل عنفها وجنونها الذى لا يقف ابدا عند حد . ولقد برهنت الايام أن هذه الحضارة الرهيبـــة لم تحل منمشكلات وأزمات الانسانية قدر ما خلقت منها .

ولعل هذه هى النقطة التى التقى عندها « بولانسكى » بـــ «هاردى» وهى ذاتها الحقيقة التى لابد وأن يلتقى عليها كافة فنانى ومفكرى الغـــرب المبدعين ، حين يصدقون مع أنفسهم ومع ابداعهم .

أما البعض الآخر من مسببات هذه الرؤية فيمكننا أن نصفها بأنهـــا مسببات ذاتية ، هى نتاج خبرات «بولانسكى» الحياتية والروحية وتمثلات هذه الخبرات فى واقع حياته اليومى وما مر به من احداث جسام . وهى على أية حال تبتعد كثيرا عن قرينتها الموضوعية ، ولا تزيـــد عن كونها انتقـــال من التعميم والتجريد فى المقـــولة السابقة الى التخصيص والتعين فى هذه المقولة . فـــ «بولانسكى» لا ينسى أبدا العذاب البشع الذى لاقاه أهـــله فى معتقلات النازى ولاموت والديه على يد زبانية « الجستابو » . كما انـــه لم يستطع لحظة ان يتخلص من الرعب الذى عصف بحياته بسبب حادث الاغتيـــال البشع الذى كانت قـــد تعرضت لـــه زوجته الممثـــلة الامريكية « شارون تيت » ــ ومن العجيب انها هى التى كانت قد اشترت حق تحويل رواية «تس» الى فيلم سينمائى تقوم بـــدور البطولة فيه ــ وهى حامل فى

شهرها الاخير ، على يد بعض الشباب الهيبى من اتباع «مانسون» . فاذا ما أضفنا الى هذا كله تلك المحاولات المتكررة لقتله فنيا ومعنويا فى الولايات المتحدة ، والتى بلغت مداها فى محاولة ادانته بتوجيه تهمة اغواء القاصرات لــه ، مما دفعه الى الهــرب من أمريكا والعودة من جديد الى فرنسا التى عاش فيها معظم سنى حياته ، لامكننا أن نفهم العــلة وراء هــذا المــزاج المنقبض ، ولاستطعنا أن نرصد الاسباب وراء اطلاق هذه الصرخة الرهيبة فى فيلم « تس » ، الذى اعتبره هو ذاته البــداية الحقيقية لفنه السينمائى الخــاص .

واذا انتقلنــا الى تقييم ذلك الشريط على صعيد آخــر غير المحتوى الفكرى ، ونعنى بــه التناول الفنى ، فسوف نجد أن هذا العمل السينمائى لايقل روعة أو احكاما عن النص الروائى المأخوذ عنه . وسر العظمة فى ذلك الفيلم يأتى من بســاطته الشــديدة ، من تلقائيته وعــذوبته التى تبلغ حد الروحانية . ان الفيلم يعزف على اوتار خاصة شديدة الرهافة والحساسية داخل النفس البشرية . وقد نجح المخرج فى حشــد كل امكانياته الفنيــة وتوظيفها جيــدا للتوجه مباشرة نحــو القلب من المشكلة التى يستشعرها انسان اليوم فى عالميه ، الذاتى والموضوعى . وعن هــذا يقول المخـــرج (ان الفيلم يتجه الى القلب رأسا . يريد أن يهز الجمهور من الاعماق . ان عالمنا مجنون وغير معقول الى أبعد الحدود لذلك فاننا فى حاجة الى العودة الى العواطف البدائية والاولية فى حياة الانسان .. اننى أكون سعيدا لــو عرفت ان الفيلم جعل الجمهور يبكى) .

ومن الامور المميزة للفيلم ذلك الحس الغنائى الحزين الذى نلمســـه فى علاقة الانسان بالطبيعة من حوله . ان كل مشاهد الفيلم — الذى يمتد على مدى أكثر من ساعتين ونصف — تركز على عمق الصلة بين الانســـان وبين مظاهر الحياة من حوله . انها ليست صلة نفعية أو استلابية ، وانما هى صلة جمالية بالاساس . فالطبيعة تبلغ اوج اكتمالها بالانسان فيها ، أما الانسان فلا يدرك عمق شاعريته وغنائيته الا فى الطبيعة . كانت المشاهد التى تصور الاشجار والمروج والبحيرات والابقار حية ومتحركة ، والكاميرا ترصد ذلك كله فى حب وشاعرية ، ممــا جعل من تلك المشاهد الطويلة ، الصامتة الا من الموسيقى الناعمة المنسابة فى الخلفية ، فيضا من العذوبة والنور الذى يتدفق فى هــدوء واستمرارية ناجحا فى نقل الجــو العام من المشاعر والافكار التى تدور حولها الاحداث الى قلب المشاهد مباشرة .

أما الامر الاكثر اثارة لانتباه وحساسية المشاهد فقد كان ذلك الدور الصعب الذى لعبته الممثلة الشابة الفذة «اناستاسيا كينسكى» . ان ما يبهر المشاهد فى هذه الالمانية الموهوبة ليس مجرد جمالها الناعم الاخاذ ومناسبة

ذلك تماما لشخصية « تس » كما ارادها كل من «هاردى» و «بولانسكى» ، وانما أيضا تعبيرها عن تلك المشاعر المركبة بكل هذه المقدرة التى تعجز عن الاتيان بها سوى ممثلة ناضجة وشخصية انسانية بالغة الحساسية فى نفس الوقت . بوجهها الشاحب الجميل والعينين اللامعتين القلقتين . بالصوت الخافت الوجل والصمت العميق الذى يقع على نبع الحزن فى الكون . بكمال التناغم مع الطبيعة ، وتمام الاستغراق فى حركة الوجود اللاهثة الحزينة .

لقد استطاع « بولانسكى » فى هذا الشريط أن يقدم لنا سيمفونية حزينة ـ أو ربما قداسا ـ وجدت طريقها الى القلب راسا ، وهزتنا من الاعماق ، فى محاولة لايقاظنا على تلك الحقيقة المرعبة التى عاينها جيدا وهى ، ان العالم يتجه بخطى سريعة نحو الموت ، ما لم نبعث فى قلوبنا تلك البراءة الاولى ونعمدها قانونا جديدا للوجود . فهل من يستجيب ؟ .

---

* حسنى حسن :
طالب بكلية الاعلام قسم الصحافة ، ناقد سينمائي بجريدة الاهالى .

ما قبـــل المتـــابعة

عز الـدين نجيب

كعادة الفنانين التشكيليين فى مصر : تقوم الدنيا وتقعد من حولهم وهم غارقون فى همومهم الشخصية ومشاكل انتاجهم .. وهكذا لاحظنـــا غيابهم المؤلم بأعمالهم — الا فيما ندر — عن مذابح أشقائهم الفلسطينيين واللبنانيين، بل حتى عن معاناة الانسان المصرى بشتى اشكال الاختناق والقمع . وحتى على مستوى قضاياهم المهنية نجدهم لا يبالون باتخاذ موقف ازاء الاعتداءات المتوالية على مصالحهم : ففى الوقت الذى هاج العالم وماج عند محـــاولة بيع هضبة الاهرام لم يحركوا ساكنا ، وفى الوقت الذى تكشفت ابعاد جريمة اغتصاب متحف محمد محمود خليل وتبديد مقتنياته العالميـــة حتى وصـــلت القضية الى مجلس الشعب ،وتأكد الجميع من زيف التقرير الرسمى الذى القى بهذا الشـــأن ، وعلق عليه بالسخرية الكتـــاب وأصحاب الفكر ، ظل الفنانون صامتين يراقبون ما يجرى وكأنه فى بلد آخر . وفى الوقت الـــذى كشفت جريـــدة الشعب عن محاولات التسلل الثقافى الاجنبى الى وســـط الفنانين من خلال اقامة مرسم بالاقصر تنفق عليه اموال امريكية طائلة بطرق مشبوهة واستدراجهم الى الالتحاق به تحت شعار : « انقاذ الحركة الفنية فى مصر » (!!) .. وكذلك فى الوقت الذى كشفت الجريدة ابعاد الجريمة التى راح ضحيتهاعدد من لوحات رواد الفن المصرى مثل محمود سعيد ويوسف كامل وراغب عياد بعد ارسالها الى اسرائيل سرا واتلاف العديد منها ، ظل أصدقاؤنا الفنـــانون صامتين غير مبالين بما يحـــدث ، أو مشغولين بهمـــوم ارزاقهم وانتاجهم .

* مملكـــة الدكـــاترة !

في الوقت نفسه تتعمق ظاهرة الشللية التى تسود الحياة الفنية منــذ سنوات بعيدة ، وتطفو على السطح ظاهرة جديدة هى « مملكة الدكاترة » .. فقد أصبح كل فنـــان ينتمى الى هيئة التدريس باحدى الكليات الفنيــة يشعر بالاهانة اذا ذكر اسمه غير مسبوق بحرف الدال .. وقد كون الدكاترة طبقة جديدة من أعيان الفنانين تذكرنا بحزب أصحاب المصلحة الحقيقية أيام أحمد لطفى السيد ، وأصبح لها عالم خاص لا يخترقه غيرهم ، واستولت تدريجيا على المناصب الحساسة فى المؤسسات الرسمية والنقابية ، وهى تمارس نفوذها بشكل خطير من خلال اللجان المختلفة والاجهزة الحكومية ، وتشكل أقدار القاعدة العريضة من الفنانين (يبلغون ٥٠٠ فنان تقريبا) عبر قنوات التفرغ والمعـــارض والاقتناء والسفر للخارج والتمثيل فى المحـــافل الدولية .. الخ . والتفت من حولهم طبقة أخرى من الطفيليين يلتقطون فتات الموائد الزائدة عن مملكة الدكاترة !

* المحتـــــــــــرفون :

وفى مواجهـــة هذه الظاهرة برزت فى السنوات القليلة الماضية ظاهرة اكثر خطورة : هى ظاهرة « الجاليريهات » أى صلات المعارض الخـــاصة المقامة فى بعض المنازل أو الاحياء الراقية أو المطاعم والفنادق السياحية ، هدفها تسويق أعمال الفنانين وبيعها للفئـــات الغنية الجديدة والقديمة فى المجتمع ، وللاجانب الوافدين للسياحة أو الاستثمار السريع ! .. وقـــد لوحظ اختفاء عدد من المع الاسماء فى الحركة الفنية عن المشاركة فى المعارض العامة التى تقيمها الدولة أو يقيمها الفنانون أنفسهم ، بل لوحظ انقطـــاعهم عن اقامة معارض جديدة لانتاجهم منذ عدة سنوات . وبالبحث عنهم تبين أن كلا منهم قد (غطس) فى احدى هذه الجاليريهات حيث انهمك فى انتاج أعمال خاصة تلائم ذوق السادة الجدد . وقد بلغت أسعار المبيعات ارقاما خياليـــة حيث تجاوز الواحد فيها أحيانا الف جنيه ، بل هناك من يطلب عدة آلاف !

على أية حال فهى ظاهرة تتلاءم تماما مع التحولات التى سادت المجتمع المصرى فى السنوات الاخيرة . لكن ما لم يحدث فى تاريخ الفنان المصرى كما يحدث اليوم : هو قبوله المطلق لكل ما يفرزه المجتمع من عوامل التـــدنى ، فضلا عن عزوفه عن التطلع الى التغيير .. لكن الغريب أن بعض الفنانين الذين يدعون التقدمية يدافعون بشدة عن هذه الظاهرة ويعدونها ظاهـــرة صحية ، باعتبارها تســـاعد الفنان على الاســـتقلال الاقتصادى والاحتراف الفنى ، وهو ما يفتقده الفنان المصرى طوال تاريخه الجـــديث . ويزعـــم

المنظرون لهذا التيار أن أهم أسباب تدهور الحركة الفنية هو اعتماد الفنان على الدولة مما جعله تابعا لها ، والبداية لابد أن تكون بالاحتراف الفنى الذى يمنحه الحرية الاقتصادية والفكرية معا .. الطريف فى الامر أن بعض دعاة هذه النظرية لايجدون غضاضة فى الحصول على منحة التفرغ للفن من وزارة الثقافة بمرتبات هزيلة ، وفى حجز قاعات الدولة لاقامة معارضهم ، وان اضطروا مؤخرا الى التخلى عن قبول هذه « التسهيلات » الشحيحة لانها لا تفى بمطالبهم التى تعودوا عليها فى أوربا !

* مـأزق النقـابة :

وكانت نقابة الفنانين التشكيليين — حتى وقت قريب — هى الامل الباقى لجمع شمل الفنانين وتوحيد صفوفهم نحو تحقيق آمالهم وانقاذهم من ضياع العزلة أو التجارة او الاغتراب . وبعد أربع سنوات من ممارسة النقابة لدورها انعقدت جمعيتها العمومية منذ ستة شهور لانتخاب نقيب جديد ونصف عدد أعضاء مجلسها . وكان الشعار الذى تحرك من تحته المرشحون والناخبون على السواء هو « ضرورة التغيير » ، بعد أن أثبتت النقابة فى حقبتها الاولى فشلها فى تحقيق برامجها التى التزمتبها : سواء على مستوى احترام مكانة الفنان فى المجتمع أو على مستوى تحقيق المطالب المهنية والاقتصادية والاجتماعية لاعضائها ، أو حتى على مستوى صياغة القوانين المنظمة لعملها والقضاء على التمييز العنصرى بين فئات الفنانين المختلفة . ولم يشارك فى الجمعية العمومية — رغم تأجيلها لاكتمال العدد — أكثر من ربع أعضاء النقابة ، وغلب الاتجاه المحافظ عى الانتخابات كالمعتاد ، حيث عبرت النتائج عن سيادة مملكة الدكاترة والباحثين عن المناصب .

وبالرغم من حماس واخلاص النقيب الجديد صالح رضا لتحقيق الحد الادنى من مطالب النقابة (المتمثلة فى مقر وناد ودليل للفنانين واصدار اللائحة والقوانين المعدلة) فانه لم ينجح فى العمل بروح الفريق ، لان مجلس النقابة مازالت تحكمه التحزبات والشللية واللامسئولية وتركيز الاختصاصات فى أيدى أعضائه دون ايمان بدور فعال للقاعدة العريضة من الفنانين . وقد ينجح صالح رضا فى الحصول على بعض الفتات من الجهات الرسمية وعلى بعض البريق الاعلامى ، لكن ذلك شىء والعمل النقابى المؤثر الذى يستمد قوة ضغطه على الاجهزة التنفيذية من وحدة الفنانين واستقلال قرارهم .. شىء آخر !

* الصراع على الفتـات :

الشىء الوحيد الذى أظهر فيه الفنانون موقفا ايجابيا خلال الشهور الماضية : هو رفضهم لقرارات لجان المسابقات ، خاصة مسابقتى « المعرض

السنوى العام للفنون التشكيلية » ومسابقة « مهرجان شوقى وحافظ » ، فقد شعروا بعدم موضوعية اللجان ، وكان ابرز مثال على ذلك هو منح الجائزة الاولى فى المعرض العام لوكيل الوزارة المشرف على القطاع الذى ينظم المعرض والمسابقة . وضجت الصحف ومكاتب المسئولين بل ومكاتب التلغراف بشكاوى الفنانين ورفضهم للنتيجة ، ووصل حماس بعض المشتركين فى مسابقة شوقى وحافظ الى رفع دعوى قضائية يطعنون فيها فى اجراءات المسابقة ونزاهة هيئة التحكيم . وفى الحقيقة — وبغض النظر عن نتائج المسابقتين — فان غياب أى أسس موضوعية ثابتة لاقامة المسابقات من شروط الاشتراك والتحكيم ، كان لابد أن يفرز هذه الفوضى .. والغريب أن احدا ممن ملأوا الدنيا بالصراخ لم يشر الى هذه الحقيقة البسيطة أو يدعو الى وضع أسس ثابتة أو ميثاق تلتزم به جميع الاطراف ، كما فى جميع بلاد الدنيا !

* لكن القلب ينبض !

بالرغم من كل ذلك ، فان الصورة ليست بهذا القدر من القتامة ، والدليل أن قاعات المعارض جميعها مشغولة طوال العام بأعمال الفنانين ، سواء كانت تابعة للدولة أو للجمعيات الفنية .. ان هذا يعنى أن الفنانين — رغم كل شىء — لا يكفون عن الانتاج .. ليس مهما كيفية هذا الانتاج أو توجهه وتميزه بشخصية محلية او تبعيته لشخصية الغرب ، وليس مهما الدوافع وراء هذا الحماس للعرض : اهو حب الظهور أو حب البيع أو حب التواصل مع الجماهير .. يكفى أن الفاعلية وراء الابداع لم يصبها العطب والضمور ، يكفى أن القلب مازال ينبض .

ومع ذلك : فليس هناك اى نوع من الضمان — مع استمرار هذه الظروف والضغوط الثقيلة — لان يظل القلب نابضا ، أو الا يصاب بتصلب الشرايين . ان دقات القلب العالية يمكن أن تكون دليل مرض وليس دليل صحة ، كما يمكن أن تكون نوعا من « حلاوة الروح » قبل أن تفيض ! ..

* هل من طريق للخلاص ؟

ان الازمة اضخم من أن تعالجها وصفة سحرية عاجلة ، واضخم ايضا من أن تعالجها عبقرية ناقد أو فرد ، بل لابد من أن تشترك فى حلها كل تجمعات الفنانين والنقاد والمختصين .

والتفكير العلمى يدعونا الى أن البداية تكون بعقد حلقة بحث أو مؤتمر عام يخطط له مسبقا تخطيطا دقيقا ، بورقة عمل ودراسات تفصيلية لكل

مشكلة على حدة ، سواء كانت مشكلات خاصة بأصحاب المهنة او بمشكلاتهم مع الاجهزة التنفيذية او بمشكلات التواصل مع الجماهير او بمشكلات الابداع نفسها ، عملا على ضخ المياه الى الادوار العليا من العقل المصرى والابداع المصرى ! .. على أن تطبع هذه الابحاث قبل انعقاد المؤتمر ، الذى يجب ان يدعى اليه عدد كبير من الشخصيات العامة والمسئولين التنفيذيين واجهزة الاعلام بما فيها صحف المعارضة ، حتى يوضع كل مسئول أمام مسئولياته الحقيقية ، فلا جدوى من قرارات تتم فى غياب المسئولين عن تنفيذها !

والحق أن المرء لا تتملكه أوهام عن اقتناع المسئولين والفنانين على السواء بتنفيذ القرارات التى يمكن أن يصدرها أى مؤتمر ، فتاريخ المؤتمرات فى مصر يشهد بكثرة القرارات الضخمة التى لم يتحقق منها شىء ! .. لكن أضعف الايمان هو ان الفنانين لو انغمسوا فى أعمال مثل هذا المؤتمر ، فمن الممكن أن ينجذبوا الى العمل العام والى الموقف الايجابى ، الذى فقدوه تماما منذ سنوات بعيدة ، وبدون استعدادتهم له لن يمكنهم ان يتقدموا خطوة فى طريق وضعهم موضع الاحترام فى المجتمع ، حتى ولو بلغ ابداعهم الفردى أعلى القيم وحصل على أرقى الجوائز فى المحافل الدولية .

يبقى أن أعترف للقارىء أننى حين بدأت كتابة هذا المقال لم أكن اقصد أن يكون هذا موضوعه ، بل كنت أنوى فقط أن أبدأ مقالى بمقدمة صغيرة حول ظروف الحركة الفنية ، لانطلق منها الى التعليق على عدد من المعارض الفنية الهامة التى استهل بها الموسم الفنى نشاطه ... فاذا بغول الازمة يبتلعنى ، ويبتلع معى معارض الفنانين المهضومة الحق ، ولا يبقى ثمة مساحة — أو حتى طاقة لدى من فرط انهاكى — للكتابة عن أى شىء آخر ..

فعذرا للقراء .. وللفنانين .. والى لقاء آخر !!

عز الدين نجيب

اقـرأ فى العـدد القـادم والأعـداد القـادمة

لهـؤلاء الكتـاب والمبـدعين

اسـماعيل العـادلى

السـعيد محمـد بـدوى

د. أمينـة رشـيد

برتولـد بريخـت

كمـال رمـزى

سـامى السـلامونى

سـيد البحـراوى

د. رضـوى عاشـور

د. رمسـيس عـوض

د. علـى الراعـى

د. عبد العظيـم أنيس

د. عبد المحسن طـه بـدر

د. على عشرى زايـد

د. طـه وادى

د. فـؤاد مـرسى

د. لطيفـة الزيـات

محمـد الشربينـى

محمـد المخزنجـى

محمـد بـراده

محمـود الـوردانى

محمـود درويش

منحـة البطـراوى

وآخـرين ...

دار المستقبل العربى

الثورة العلمية والتكنولوجية والعالم العربى

مصطفى طيبه
٢١٦ صفحة
٢٦٠ قرشا

ريح الشرق

د. انور عبد الملك
٢٦٤ صفحة
٣٤٠ قرشا

مصر والمسألة القومية

صلاح زكى
١٤٠ صفحة
١٨٠ قرشا

المشروع الصهيونى فى الفكر والتطبيق

مجموعة من الباحثين
٢٠٢ صفحة
٢١٠ قرشا

دار الثقافة الجديدة

اصول اليسار الامريكى

تاليف : تيودور دريبر
ترجمة : د. عاصم الدسوقى
٥٩٢ صفحة
٤٧٥ قرشا

قصة السوفيت مع مصر

حوار اجراه محمد عوده
فيليب جلاب
سعد كامل
اعده فيليب جلاب
١٦٤ صفحة
١٤٠ قرشا

المشكلات العرقية فى افريقيا الاستوائية

تاليف : روزا اسماعيلوفا
ترجمة سامى الرزاذ
٣٩٠ صفحة

رقم الايداع ٨٣/٦١٧١



Schweppes 1783 - 1983 Bicentenary

شويبس ١٧٨٣-١٩٨٣ مائتى عام

أدب ونقد

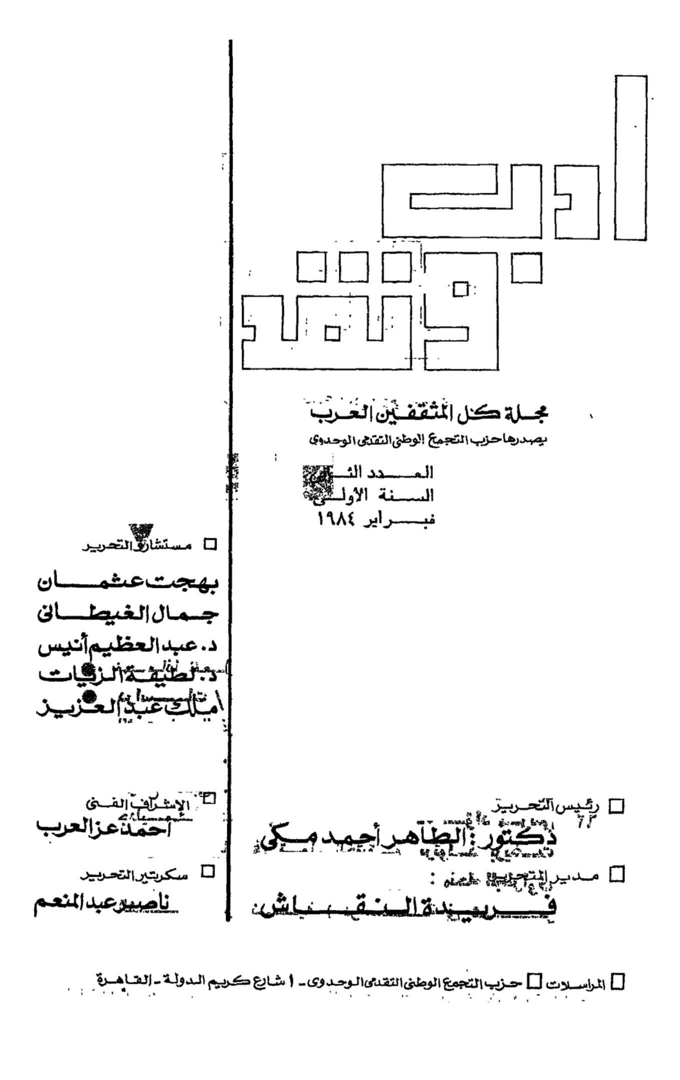
٢

العدد الثاني
فبراير ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

ـدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

طبعت بمطبعة اخوان مورافتــلى



أدب ونقد

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الثاني

السنة الأولى

فبراير ١٩٨٤

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير:

فريدة النقاش

□ مستشارو التحرير

بهجت عثمان

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

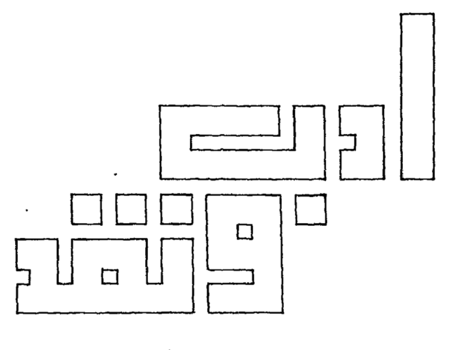
□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير

ناصر عبد المنعم

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة



يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

فى هـذا العـدد :



فمـــــاذا نفعـــــل الآن ؟

د. عبد العظيم انيس

كتب الشاعر العراقي الكبير « سعدي يوسف » مقالا يصف فيه مشاعره وهو يغـــادر بيروت مع المقـــاومة الفلسطينيـــة في اغسطس سنة ١٩٨٢ ، ويختمـــه قائـــلا :

« وها نحن اولاء ، كاسلافنا الشعراء القـــدامى ، نقف ونســـتوقف ، ونذكر الاحباب والمنـــازل .

.. مقهى (أم نبيل) الذي غدا ترابا تسفوه الرياح ، مقهى (التوليدو) وقـــد غـــدا ركاما ، مكتب ماجد ابو شرار ، وكالة وفـــا ، قاعة عـــز الدين القسام ، مكتب مجـــلة الطريق بالبربير ، والعديد العديد ممـــا كان يشكل عالـــا متكامـــلا .

الى ايـــن سنمضي ؟

المقاومة الفلسطينية ، حتى ونحن بعيدون عنها في اقطارنا ، كانت تشكل حصاتنا الاخيرة من ادواء تتهددنا ، وأوضار تحاصرنا . كان عنادنا في وجـــه القمع بضعة من عنادها ، وهي ملتجانا الكريم حين يلح العنف ويستشري . أجيال من المثقفين العرب اقامت ارتكازها وتوازنهـــا الصعب على جـــذع المقاومة . لقد انتقذت المقاومة الفلسطينية هذه الاجيال من المستنقع المحيط ، وضمنت لها امكان الابداع والاستمرار والحفاظ على علو الجبين وكرامـــة الفـــرد الحـــر ..

فمـــاذا نفعـــل الآن ؟ ..

لن إكون متساهلا في التفـــاؤل ، لكن لي ثقـــة عظمى بـــان ما حـــدث في الرابع من حزيران لن يمر بالسهولة التي يرجوها العـــدو ..

امـــا نحـــن فلنتزود للطـــريق الطويلة

لنعض على شــفاهنا حتى تــدمى ..

حتى ينطــلق النشـــيد »

* * *

ان هذا السؤال الذى طرحه شاعرنا الكبير .. **مــاذا نفعل الآن ؟ ..** قــد وجسد اجابته فى مقاومة الشعب اللبنانى المسلحة للاحتلال الصهيونى والزحف الامريكي وقواته متعددة الجنسيات .

الم تنشأ « جبهة المقاومة الوطنية اللبنانية » من رحم انتكاسة المقــاومة الفلسطينية فى بيروت ؟ الم تستطع هذه المقاومة المباركة ان تدمر مقر القيادة العسكرية الاسرائيلية فى (صــور) مرتين خلال اقل من عام وأن تدمر مقــر قيــادة مشاة البحرية الامريكية ؟

الم تعد بعض قوات المقاومة الفلسطينية الى الجبل والبقاع مرة اخرى؟

أليس واضحا الآن ، بفضل مقاومة الشعب اللبنـــانى العظيم ، أن الاحتــلال الاسرائيلى والزحف الامريكى على لبنــان قد انتهيــا الى مأزق جديد لهما يبدو وكأنه بوابة فيتنام جديدة ؟

ان هذا الذى يحدث فى الجبل وفى مدينة بيروت وفى الجنوب اللبنـــانى يفتح صفحة جديدة مجيدة فى تاريخ هذه الامة . فلاول مرة فى تاريخنا يقبض شعب عربى على سلاحه فى يــده ويتحدى أعتى الامبرياليــات العــالمية عنفا وجبروتا وحمقــا .. الامبريالية الامريكية وحليفتها الصــهيونية ..

ومن رحم هذه المقاومة الوطنية المسلحة ينهض تجمــع عربى جديد ، مستقل ، متقــدم ، مستنير ، متجه الارادة بعماله وفلاحيــه ومثقفيه ، بــلا صراعات طائفية أو عنصرية مدمرة ، ومن رحم هذه المقاومة المسلحة يولد أدب وفن جديدين ، فالمهم أن تظل رايات المقاومة عالية خفاقة مهمــا كانت مصاعب الطريق .

ولنتزود للطريق الطويلة كما يقول الشاعر سعدى يوسف .

* * *

ونحن هنا فى مصر ، البعيدون عن ساحة المعارك ، نــدرك أنهـــا معاركنا ، وأن هــذا النضال ضد الامبريالية الامريكية والصهيونية هو نضالنا فمهما بعدت بنا المسافات فان وحدة المشاعر تقربنــا ، والتقاء الآمال يــدفىء قلوبنا ، ووحدة المصير تحملنا كل يوم الى أبواب بيروت وصيدا وصور ..

وعلى ابواب هذه المدائن نسهر أيامنا ، وندق بأيدينا حتى تدمى ، لعل شعب لبنان العظيم يفتح لنا ويأخذنا فى دفء احضانه . فــاذا لم نستطع أن نكون هناك .. نحن ايضا بسلاحنا ، فلا أقل من أن يكون أدبنا وفننا شمعة مضيئة فى هذه الساحة المباركة ، ساحة المقــاومة ..

نحن لن نخجل من ان نقول ان الادب منحاز ، والفن منحاز ، وانـه لا يوجـد فن فوق الصراعات وان ادعى آخـرون بغير ذلك . وبين الادب المخدر والادب المحرض كان لابد ان نختار ، فى حومة هـذا الصراع التاريخى مع الامبريالية والصهيونية ، الثانى لا الاول .

لابـد اذن ان تتقدم رايات المثقفين العـرب المبدعين .. الشـعراء والقصاصين وكتاب المسرح والرسامين والمبدعين فى حقل الغناء والموسيقى تعلن عن انحيازهـا ، وتحرض الجماهير العريضة ، بالفـن الاصيل وليس بالدعاية السياسية الفجة ..

بالعمل الفنى الخلاق المحافظ على جمالياته دون الصراخ والعويـل او التهليل .. اليست هذه هى التقاليد العظيمة لكبار فنانى وادباء المقاومة من امثال جوركى وناظـم حكمت وبريخت وايزنشتين وبيكاسـو وجارسـيا وبابلونيرودا وامـادو ؟ .

بل اليست هذه تقاليد ادبائنا وفنانينا الكبار من امثال محمود درويش وامل دنقل والفريد فرج وسعدى يوسـف ويوسف ادريس وفؤاد نجـم وعبد الرحمن الابنودى وانجى افلاطون ؟

فقط علينا فى هذه الظروف الحرجة أن نتعلم كيف نضم صفوفنا ونتعانق اذرعنا ، كيف نتواصل أفكارنا ... أن نبحث كمثقفين ومبدعين كيف يمكن ان نقف فى جبهة ديمقراطية ثقافية واحدة متراصة فى مواجهة الزحف الامبريالى الصهيونى على وطننا .

ان دعوة الشاعر العراقى سعدى يوسف الى الاجتماع لبحث قضـية هذه الجبهة هى احدى الاجابات الهامة على سؤاله العتيد : ماذا نفعل الآن .

ان الصراع الذى تخوضه الامة هو صراع أن نكون أولا لا نكون فـان اخترنا الاولى كان معنى هذا أن نحافظ على أسلحتنا فى ايدينـا ، لا نلقيهـا حتى النصر ، وان طالت الطريق وعظمت التضحيات ، ومن هذه الاسـلحة الهامة أسلحتنا المعنوية .

وان كانت الثانية فسـوف يكون معناها اننا سمحنا لانفسـنا بمصير الهنود الحمـر فى تاريخ الولايات المتحدة .. ابادة ، ثم احتـواء للفـلول الباقيـة .

ولن يغفر لنـا التاريخ هذا الموقف وذلك المصير .

د. عبد العظيم انيس

الإستعمار .. والتخريب الثقافي

د. الطاهر احمد مكي

« ان المثقفين في البلاد النامية ، التي تخضع لنظام برجوازي ، يشكلون السند الحقيقي للامبريالية اذا هم اندمجو فيه . وعلى العكس من ذلك ، تاخذ المشكلة وجها آخر في بلاد مثل كوبا ، اذ يوجد هناك اتفاق بين الحكومة والمثقفين ، سواء فيما يتصل بالنقد او البناء ، وعلى المثقف في هذا النوع من البلاد ان يحتفظ بدوره النقدي والا فلن يكون مثقفا ، ولانه يسير في الخط العام لبلاده فسيكون نقده ايجابيا » .

جان بول سارتر

اعترف بدءا ان العنوان غير جذاب ، وان كثيرون حين تقع اعينهم على كلمة استعمار سوف يتهامسون : ثاني ! .

ذلك ان تيارا من الاعتذار عن الاستعمار تسرب الى عقول عديد من المثقفين ، قصدا او عفوا ، بدا همسا ، فحديثا ، ثم تحول الى صخب عال يردد بلا خجل : اننا نجعل من الاستعمار شماعة نعلق عليها كل اخطائنا وعيوبنا ، ووسيلة نبرىء بها انفسنا ، والعيب فينا لا في غيرنا .

وهي مقوله فيها بعض الحق الخادع ، ولكن الحق الكامل والجلي يقع في الجانب المقابل لها ، وليس من ينكر ، او حتى يجادل ، في ان حولنا ، وبعيدا عنا ، امما تتقاتل ، وقوى تتصارع ، وشعوبا يحتلها المستعمر رغم ارادتها ، وحكومات وطنية تسقط بتدبيرات اجنبية ، ومؤامرات تحاك لتجعل مهمة الحكومات الوطنية عسيرة ، او مستحيلة ، وهي نماذج عرفها كلها عالمنا العربي ، من الاحتلال العسكري الى الحصار الاقتصادي ، ومن الضرب بالقنابل الى الانقلابات ، وهي غارات لما تنته بشكل او بآخر .

وقد ساعد على هذا الخلط ان الاستعمار فى المراحل السابقة كان فى بلادنا مواجهة علنية مع جنود اجانب ، يرتدون زيا عسكريا اجنبيا ويرطنون لغة غير مفهومة ، اما الآن فقد تحول ، فى جملته ، الى قوى غير مرئية لا يتبينها الا العارفون ، والى سموم قاتلة تتسرب خفية ، ولا يدرك كنهها الا القادرون ، ومن ثم فان الحديث عن الاستعمار ودوره فى تخريب الثقافات القومية ، مسلحا بالذكاء والخبث والدهاء والعلم وعدم الأخلاق ، ليس معادا ولا مكرورا ، وانما هو تذكرة نافعة ، وذكر فان الذكرى تنفع المؤمنين .

الثقافة والمثقف :

ما الثقافة ، وما المثقف ؟ . امر ليس من السهل تحديده ، ولا هو موضع اتفاق ، ومع ذلك يمكن القول اننا نريد بها معناها الواسع العريض ، فى جانبيها الانسانى ، ونعنى به الفن وهو ذاتى ، والعلم وهو موضوعى ، وكلاهما لا يزدهر وحده ، ولا تنهض امة على واحد منهما دون الاخر ، وانما هما دعامتان يسيران معا ، ويقوى احدهما الاخر .

ونعنى بالمثقف من يتخذ من علمه نقطة انطلاق يتجاوزها الى ما بعدها ، فلا يجمد عند تخصصه ، ولا يدفن نفسه فى نطاق مهنته ، ولا يعيش لذاته وحدها ، وانما ينفتح على الحياة والناس ، وعلى عصره والعالم ، ويعانق المشكلات ، ويكون له فيها راى ويتخذ منها موقفا . ويعمل مع انداده على تغيير وجه المجتمع المتخلف ، واعادة تشكيله على اسس جديدة من العدل والديمقراطية والمشاركة الجماعية فى بنائه وخيراته ، وتعبئة الجماهير لتحقيق هذه الغاية ، عن طريق الحوار والتنظيم ، لتصبح فى مستوى المسئولية ، وهو امر يتجاوز طاقة الفرد ، وموضعه التنظيمات الحزبية ، وبعض المثقفين خارج نشاطات الاحزاب ، بعيدا عن المشاركة فى الاربعينات التى تكرثهم تحت اية حجة ، او من الهروب ... استخدموا التعبير المهذب ، عقد طائفية ، ولون من الانتهازية عند آخرين ، يؤثرون الوقوف بالابواب ، فى انتظار الفرصة ، قد تكون منصبا او مهمة ، او حتى مجرد رحلة سياحية الى خارج مصر ، او حتى فى داخلها ، باسم الثقافة وتحت رايتها .

وهو يفتقر الى القاعدة العريضة من امة يحقق امالها واهتماماتها ، ويحمل فى اعماقه همومها وقضاياها المصيرية ، يلتحم بذلك وينفعل به ، وينزل الى وسط الجماهير ويندمج فيها ، ويحس معها بصدق ... وتتجمع حوله ، ويكون ... فى معالم ... الثقافية لا فى مفروضية بوظيفة او سلطة او وراثة ...

وهو من تقوم ثقافته على أصول عميقه من التراث والتاريخ ، في جوانبه الايجابية والتقدمية ، وفي الوقت نفسه يتمثل ثقافة العصر ويتجاوب معها ، ويفيد من مناهج البحث الحديث ، لان تاريخنا طويل عريض ضارب في القدم ، وتتباين مراحله تالقا وغروبا ، رقيا وتخلفا ، ومهمتنا ان ناخذ من كل تراث خير ما فيه ، واروع ما ابدع سلفنا ، شعرا ونثرا وفنا وفكرا ، وان نترك الباقي بما فيه من رواسب متخلفة وعقيمة ومعوقة لطلاب التاريخ ، يدرسونها في مدرجاتهم ليستخرجوا منها القوانين التي ادت اليها ، وكانت تحكم حركة المجتمع على أيامها ، لان الافكار التي تبشر بالخرافة والشعوذة ، والتواكل والقدرية ، وتركز على التقليد والقبول المطلق ، وتهمل العقل ، وتصدنا عن الحوار والنقد ، معوقات ضخمة ، لابد أن نتعاون على ازالتها من طريق المثقف ، أيا كان ، ليستخدم مواهبه ، ويشكل ابداعه .

المثقفون في العالم الثالث :

يغطي نضال المثقفين في العالم الثالث مساحة عريضة ، تشمل قارات باكملها ، وتختلف فيما بينها طبيعة ومناخا ، ونظما ولغات وتقاليد وأساليب وغايات .

فهناك من يناضلون من أجل تغيير نظام الحكم ، وتحريره من الفردية القاتلة ، أو الاسرة المسيطرة ، ورده الى الشعب ، بدل الانقلابات العسكرية المتوالية ، تحركها قوى خارجية استعمارية ، تذهب بطاغية ، وتجيء بأطغى ، حيث تتطلب مصالحها .

وهناك قلة لا يزال الاستعمار العسكري يجثم فوق أرضها بجنوده ، ويطوق مياهها بأساطيله ، ويملك سماءها بطائراته ، وأوضح مثل لها فلسطين ، ولبنان ، وجرينادا ، وفوكلانيد ، وغيرها .

وهناك من قطع مرحلة كبيرة في هذا كله ، وغايته العاجلة أن يزيح الظلم الاجتماعي الثقيل الجاثم على صدر الجمهرة الغالبة من الشعب ، فريسة الجوع والمرض والجهل ، فهو يناضل من أجل مجتمع تقدمي .

وأخيرا هناك من انتهى من هذا كله ، ويعمل جاهدا في الحقل العملي ، ليجعل من الاشتراكية واقعا ملموسا ، يثبتها ويطورها ، لينعم بخيرها وأمنها كل المواطنين .

غير أن هناك قضية جوهرية تستأثر باهتمام المثقفين الحقيقيين في المقام الاول ، وأعني بها محاربة العدو المشترك للتقدم ،

والشعوب المناضلة كلها ، وهو : الاستعمار والصهيونية ، وهما وجهان لعملة واحدة ، وليس صدفة ، مثلا ، أن الولايات المتحدة الامريكية تستخدم كل ثقلها الاقتصادى والعسكرى والسياسى لكى تدفع الذين لم يعترفوا باسرائيل أن يعترفوا بها ، والذين قطعوا علاقتهم معها ان يعودوا اليها ، ولا تفرق فى ذلك بين أمم صغيرة أو كبيرة، وليس صدفه ايضا أن تكون استجابة هؤلاء بقدر ما يكون نظامهم شعبيا وديمقراطيا ، فموبوتو فى زائير لم يحتج الأمر معه لغير اشارة صغيرة ، لكى يعيد العلاقات ، ويرحب بالخبراء الصهيونيين ، رغم أن الذى رده الى السلطة يوما قوات ملكية مغربية ، وانقذه من افلاسه اموال عربية ، على حين لا تزال كل الضغوط تتكسر على صخرة فيليب جونثالث رئيس الوزراء الاسبانية ، وكانت رهيبة ، شاركت فيها اكثر من قوة استعمارية أخرى الى جانب الولايات المتحدة .

واذا حاولنا تصنيف المثقفين فى العالم الثالث — اجمالا . فسوف نجد انهم طبقات ثلاث :

١ — مثقفون منعزلون ، من اصحاب الكفاية والخبرات العالية ، يزعمون انهم على الحياد ، لأن البلاد مستقلة ، والمحتل غادرها ، وهم ليسوا بحاجة لان يهتموا بقضايا السياسة والمجتمع ، وشأنهم شأن الخبراء الاجانب ، يبيعون ما يملكون من خبرة بأثمان يطلبون لها مقابلا عاليا ، فاذا لم يحصلوا عليه هاجروا . وهم يعيشون واقعا فراغا فكريا هائلا ، ويعانون حالة اغتراب مريعة ، يقضون حياتهم فى انتظار الفرص المواتية ، لتحقيق تطلعات غير منظمة ، وغير ممكنة أحيانا ، وحين لا تجىء ينتهى بهم الامر الى لون من الاحباط يحسونه تجاه انفسهم ، وتجاه مجتمعهم ، وينتهى بهم الحال، واعين أو غافلين ، الى رجعيين ومخربين ، أو الى مرضى وعصبيين .

٢ — وهناك الملتزمون ، يشوب موقفهم شىء من الرخاوه ، يلمسون القضايا برفق ، ويتفاعلون مع الأحداث على مهل ، ويتحاشون التحدى والمواجهة ، وهم ينتمون الى أحزاب ، أو جماعات ، أو هيئات تقدمية ، ولكنك تلتقى بهم بهم تتوزعهم اهواء شتى ، مردها طبيعة التكوين والمنتمى ، من القرية أو المدينة ، ونمط الفكرى الذى يتمثله ، اصيل خالص ، أو وافد خالص ، أو خليط منهما ، أو بسبب اختلافهم فى فهم طبيعة النضال والقضايا المثارة . ومع ذلك ، وبقليل من التامل والادراك يمكن القول أن الأسباب التى تجمع بينهم وتوحد ، اقوى بكثير من تلك التى تفرق وتباعد .

٣ ـ وتبقى الطائفة الأخيرة ، وهم كتاب الحكومة عادة ، اى حكومة ، موظفون ومنافقون وطلاب عيش ، ومدعو ثقافة ، وهم بحكم مصالحهم الخاصة ، والخوف الذى يلفهم أعداء اى حركة تنادى بالديمقراطية ، وسند اى قانون يقيد حرية التعبير ، ويتميزون بحاسة الشم القوية ، تلقط ما يريده الحاكم المستبد ، فتزين له الطغيان ، وتجعل من سيئاته حسنات ، ومن هنا فان العمل على وجود ديمقراطية حقة فى العالم الثالث ، وفضح نظم الحكم الفاشية ، تحت اى اسم قامت ، والتنديد بالمثقفين الذين يدافعون عنها ، أو يتعاملون معها ، خطوة هامة ، لانها الطريق الاقرب الى الوان تالية من الكفاح .

ونحن نتحدث عن العالم الثالث ، ودور الاستعمار فى تخريب ثقافته وحاجتنا الى مقاومة هذا التخريب ، لا باس ان نلقى نظرة عجلى على دور المثقفين فى الولايات المتحدة نفسها ، بوصفها رأس الافعى ، وحاملة لواء العدوان ، لكى نصحح أوهاما يروجها من لا يعرفون ما يجرى هناك .

المثقفون فى الولايات المتحدة :

يستطيع المثقف الأمريكى ان يكون له رأيه الذى يحبه عن العرب ، أو فلسطين ، أو فيتنام ، أو اية مشكلة خارجية أخرى ، ولكن حريته فى التعبير عن رأيه هذا محدودة للغاية ، تحاصرها حواجز بالغة النعومة ، ولكنها دقيقة ، وقوية ، ومانعة تماما ، والمال وما يتصل به اكثرها نعومة ونفاذا . فمن خلال المنح الدراسية ، والاعانات ، ومراكز الأبحاث الحكومية والخاصة ، فان المال يكاد يكون وقفا على المثقفين الذين يعكفون على دراسات بالغة التنوع والعمق ولكنها تلتقى كلها حول محاور ثلاثة : محاربة الشيوعية ، والوسائل الخاصة بالحروب ، والتجسس . وفيما عدا هذه الحالات ، من مسائل أخرى اكثر حساسية ، لا يوضع المال تحت تصرف الباحث ، الا اذا ادركت المؤسسة انه لن يصل الى نتائج تؤذى مصالحها أو أن يدرك الباحث مقدما أنها يجب فى نهاية المطاف ان تجىء متفقة مع غاياتها .

وهذه الضغوط الاقتصادية ذات نتائج فعالة فى كبت حرية الرأى والتعبير ، ورغم رواج الكتب ، وكثرة عدد الصحف ، فان ما يعبر من بينها عن مخالفة فى الرأى ، او اتجاه يغاير ما ترضاه المؤسسات الحاكمة ، محدود للغاية ، ويبقى ما هو أسوأ : ما يتعرض له المثقفون

الشبان من ضغوط متوالية وناعمة ، لكى يسلكوا فى نهجهم الطريق الذى يمكن أن يقودهم الى المكافآت السخية . ويتيح لهم حياة أفضل ، بخدمة الاتجاهات القادرة على الدفع ، وأن يتخلوا عما يمكن ان يعتبر التزاما نحو قضايا وطنهم الاجتماعية ، أو ما يتجاوزه من مشكلات انسانية عامة ، وهكذا يدفعون بالعديد من اساتذة الجامعات لكى يذهبوا الى ميامى ، ويندسوا بين آلاف المهاجرين الكوبيين الذين غرروا بهم ، ويحدثوهم فى لغة تأخذ طابع العلم ، عن الواقع فى كوبا ، وعن دكتاتورية كاسترو (!) ، فى الوقت الذى يعانى فيه الكوبيين أنفسهم ، فى مهجرهم ، تفرقة عنصرية مريرة ، أو يرسلون بهم الى السلفادور ، او نيكاراجوا ، أو يأتون الى الشرق الاوسط ليحدثوننا ، أو يعلموننا ، نحن العرب عن الواقع الحضارى والتقدمى لاسرائيل ، وعما يجب على العرب ان يتبعوه بشأنها ، وليحدثونا ايضا عن الحرية المفقودة فى البلاد الاشتراكية ، وأن المثقف فيها لا يتمتع بما يتمتع به — مثلا — المواطن العادى فى زائير .

الواقع الاقتصادى اذن يوجه حركة المثقفين والفكر ، ويحدد سير وجهات النظر الحقيقية التى يمكن أن يقبلها المواطن الامريكى عن أى موضوع يصبح موضع نقاش ، وتدفع المخابرات الأمريكية داخل الولايات المتحدة ، وخارجها كما سنرى ، مساعدات هامة لنشر الكتب والمجلات التى تسير فى الخط الذى تتبناه ، والخطب التى يلقيها اشهر أعضاء الكونجرس لا تجد طريقها للنشر ابدا ، ما لم تساير مصالح المؤسسات الحاكمة ، وفى حالات قليلة تنشر مختصرة فى الصفحات الأخيرة او الداخلية فى الصحف الأمريكية .

صحيح أن أسلوب السناتور مكارثى قد إختفى ، حين كان يوجه تهمة الشيوعية — مثلا — لمن يشكو من ارتفاع نسبة الجريمة ، وهى الطريقة التى اقتبستها منه الساداتية حرفيا ، ولم تعد الملاحقة تأخذ شكلا صاخبا وعنيفا ، ولكن المؤسسات تحرص الان على أن تحقق النتائج نفسها بوسائل غير ملموسة ، واشد نعومة ، واعظم تأثيرا ، ويأتى فى مقدمتها الترغيب والترهيب ، وبهذه الطريقة فان مراسلى الصحف الذين يصورون المذابح البشعة التى يتعرض لها الفلسطينيون او اللبنانيون من الهجومات الامريكية والاسرائيلية ، أو ما تصنعه الرجعية فى امريكا اللاتينية ، وفرق الموت اليمينية فى السلفادور ، وما يترتب على كل ذلك من شرور ، سوف ينتهى بكاتبه بأن ينقل الى مناطق اخرى اقل اهمية ، واصعب عيشا ، أو أن يؤدى نفسه مضطرا الى الاستقالة . وهو أمر لا يقتصر على المقالات فحسب ، وانما يتجاوزها الى الكتب

ايضا ، فالمؤلف الذي يخرج عن الخط المقرر له ، سوف يسلطون عليه نقاد السلطة ، يتهمونه بالجهل والسذاجة ، او يرمونه بالخطأ والغباء ، ويسقطون الكتاب ، ويخسر المؤلف نفقاته ان كان قد طبعه على حسابه ، ويخسر مكافآته ان اضطلعت بنشره دار نشر ، وبداهة لن تعود الى التعامل معه مرة اخرى .

هذا الضغط العريض الواسع ، المقنن ، والمخطط له ، ضد الرأى المخالف ، وصل ايضا الى الجامعات وكثير من اساتذتها يقالون من مناصبهم لأنهم يتعاطفون مع هذه الحركة التحريرية او تلك ، من التى تتفجر كل يوم فى انحاء العالم الوسيع ، او مع الاشتراكية ، او اى موضوع آخر يخالف اتجاه المؤسسات الحاكمة ، او يرفضون التعاون مع المنظمات الصهيونية المقيمة فى الولايات المتحدة ، او فى اسرائيل نفسها ، حين تحاول ان تتخذ منهم ستارا فى اهدافها العدوانية ضد العرب ، ومن يعترضون خططها فى العالم اجمع . ويزداد الضغط الاقتصادى كل يوم قسوة ، سواء كانت تمارسه الحكومة ، او التى ترفع شعار المؤسسات الاجتماعية الخيرية على مراكز الفكر الحر ، وكل من لا يردد وجهات النظر والأفكار التى يرددها رجال الأعمال ، والحكومة الاتحادية ، والمؤسسة العسكرية ، فهو عرضة للفصل والابعاد ، وفى افضل الحالات سوف يفرض عليه الصمت بوسيلة او باخرى .

شهد شاهد من اهلها :

وليس فيما ذكرت ادنى مبالغة ، ولكى لا اتهم بالتحيز انقل هنا فقرات من كتاب مثير ، ظهر فى باريس عام ١٩٣٨ ، بعنوان « الولايات المنقسمة » ، لمؤلفه فلاديمير بوزنو ، وهو كاتب فرنسى من اصل روسى ، ويتناول رحلة قام بها المؤلف الى الولايات المتحدة عامى ١٩٣٦ و ١٩٣٧ ، ووجه الاثارة فيه ان المؤلف لم يحرره باسلوبه الشخصى ، ولم يقحم نفسه فى الموضوع الذى تناوله ، وانما اكتفى فى اغلب الاحيان بنقل مقتطفات من الصحف الامريكية المختلفة ، تروى وقائع معينة ومتنوعة ، دون ان يعلق عليها ، تاركا القارئ نفسه يستخلص حكمه من الوقائع ذاتها ، ولن اقف عند شيء من ذلك كله ، وانما يهمنى احاديث ادلى بها ثلاثة من قادة الفكر ، وائمة الادب الأمريكى الحديث ، حين اثار معهم موضوع الحرية والديمقراطية .

اول الثلاثة جون دوس باسوس ، الكاتب والمفكر الشهير ، وصاحب روايات : « ثلاثة جنود » و « الولايات المتحدة الامريكية » و « ١٩١٩ » ، وكلها تتحدث فى قالب قصصى عن آثار الحرب الماضية فى نفسية الجندى الامريكى بوجه عام ، يقول :

« نحن بلاد همجية ، بل اكثر الاقطار همجية . اننا مهد الفاشية ، وقد أخذ الالمان كثيرا عن بعض المفكرين الامريكيين ، ولقد تأثرت أوربا كثيرا بتعاليم الولايات المتحدة المنافية للمدينة ، واقصد بذلك أولئك الذين هاجروا الى هناك بعد ان عاشوا هنا ردحا من الزمن ، فادخلوا فى أوربا ديدن الخضوع للقسوة بعد أن فقدا انفسهم التقاليد الاوربية . ولقد كانت جمعية « الكو ـ كلوكس ـ كلان » الأمريكية أول مظهر منظم من مظاهر الفاشية ، وان المانيا النازية لتبدو نعيم الحرية اذا قيست بمدننا الصناعية العظمة » .

وكان ثانى الثلاثة وولد فرانك ، وفى رأيه أن الأمريكيين « شعب عجيب ، لان معظمهم لا يفكرون ، واذا فكر احدهم فلا اقل من ان يكون له عقل الجبابرة حتى يستطيع التفكير وهو مجذوب ، تتلقفه الصحف والاذاعة والسينما ، والتفكير فى امريكا عملية تتطلب جهدا شاقا لا يحتمله الا القليل من الناس ، ولا يغرى الا بعضهم . ولقد خلقت وسائل اللهو واذاعة الاخبار الجارية عادة البحث السطحى لدى الأمريكيين . ونحن شعب متميز حقا ، لأن نظام الفاشية اذا جاءنا يوما فسوف يتخذ شكلا خاصا ، سوف يستند على الدستور فى كل اعماله فيصبح نظاما فاشيا دستوريا نيابيا ، ولن يرتدى اعضاء الحزب قمصانا سمرا ، وانما سوف يكتفون بالقمصان الثقيلة المنشاة .. سيكون نظاما فاشيا بملابس السهرة » .

واما الثالث والأخير فهو تيودور درايزر مؤلف رواية « مأساة أمريكية » ، وقصص اخرى شهيرة ظهر بعضها على الشاشة البيضاء ، يقول :

« الصحافة والقضاء والاذاعة وكل شىء فى امريكا تابع للشركات الرأسمالية الضخمة ، ولقد نشرت يوما كتابا اسميته « أمريكا المفجعة نحذف بأكمله تقريبا . يا لها من بلاد مخيفة حيث تسيطر فئة من « وول ستريت » (حى المال والبورصات) على صناعة السينما ، وتفرض عليها رقابتها ، ومن المحال عليك أن تتحدث عن السياسة أو المسائل الاجتماعية من محطات الاذاعة ، والواقع أن من المحال عليك ان تتحدث عن أى شىء الا ان يكون سخافة . ولا يكتفى رجال المال بالسيطرة على الصحافة والاذاعة والسينما ، وانما يسعون ايضا الى بسط نفوذهم على المدارس ليهيمنوا على الفرد ، ليصبوه فى القوالب التى يريدونها ، حتى لا ينفض الناس عن انفسهم غبار الاستعباد » .

لقد كان ذلك قبل نصف قرن ، ومع تكدس الاموال ، وتقدم التقنيات ، ازدادت رهبة رجال المال ، وعظمت ضرواتهم ، واذا كان هذا

ما يفعلونه مع المثقفين فى بلادهم ، فماذا عساهم يفعلون فى البلاد التى يسرقون خيرها ، ويحرصون على تنويمها ؟ .. ذلك ما نعرض لجوانب منه فى ايجاز .

ومن نافلة القول ، ونحن نتتبع احابيل الاستعمار ودوره ، ان نشير الى اننا لسنا من السذاجة التى نتصوره فيها يحقق ما يريد مباشرة وعلنا ، بانذار يوجهه ، أو منشور يوزعه ، او دعوة يلقى بها ، او عملاء يشتريهم علانية ، وانما يصنع ما يريد فى خبث ودهاء ، ويتسرب الى غايته كالميكروب ، ويتخفى وراء شعارات براقة ، او جمعيات ادبية ، او اعمال يقوم بها ، وتجىء ردود الفعل عليها عند الآخرين على النحو الذى يريد .

تسطيح الثقافة :

اول وايسر ما يعمل له الاستعمار للقضاء على ثقافة قومية لامة ما تسطيحها ، بنشر التفاهة ، والانجراف بالمفاهيم العالية لقضايا الفن ، وتحويل الجاد منها الى تسلية ، فتصبح المأثورات الشعبية تهريجا ، وشخوصها بهلوانات ، والمسرح اضحاك مفتعل وفج ، لا يبلغ الاعماق ، ولا يدفع بصاحبه مع انتهاء الضحكة الى تأمل يصبح فكرا ، او الى القيام بشىء ايجابى ، او الاقلاع عن شىء مؤذ وضار .

ويسلك فى الوصول الى غايته هذه طرقا عديدة ، من بينها تسليط الأضواء على العابثين والخارجين ، والاعتناء بالمواهب المحدودة من الكتاب ، وغمرهم بالدعوات والرحلات ، واظهارهم فى ثوب الكبار الذين يمثلون الحياة الثقافية ، فيفتقدون العالم احترام وطنهم ، يدفعون اندادهم فى الداخل الى التقوقع والاحباط ، اذا لم يكونوا مثقفين واعين ومناضلين ، واغراق الصحف التى تسير فى نهجهم ، والمجلات الهابطة ، بالاعلانات المربحة ، والمساعدات الخفية ، والقروض الضخمة ، لتجدد آلاتها ومطابعها ، بفوائد اسمية أو بدون فوائد ، وليس جهلا ، ولا صدفة ، ان تنشر كبرى صحفنا الحكومية ، على مساحة واسعة عريضة ، وفى عدد الجمعة منها ، وعلى امتداد اسبوعين ـ او ثلاثة لا اذكر تماما ـ عرضا لكتاب أجنبى ، يدافع من حكم الشاه وحكم أسرته ، بقلم اخته التوأم الاميرة اشرف ، او باسمها اذا شئنا الدقة ، ويلقبونها فى وطنها حتى أيام حكمهم : « الأميرة الشريرة » ، لان ما ارتكبته من الآثام والاوزار والسرقات يجعل منها مجرمة عادية فى قانون اية دولة يحكمها قانون . ولقد

تختلف الاراء حول الثورة الإسلامية فى ايران ، وحول الخمينى نفسه ، أما أن تدافع صحافتنا عن الشاه واسرته وايام حكمه وبقلم اخته ، دون أن يرتفع صوت واحد يقول عاليا : عيب ، فأمر محزن ويدعو لرثاء واقعنا الثقافى .

وقد لا يقنع الاستعمار بالصحف والكتاب الذين يحركهم من وراء ستار ، فيصدر مجلات يمولها ، علانية أو يضع عليها أسماء عربية ، ولدينا من النوع الاول صورة مجسمة فى مجلة « المختار » ، وهى تنقل حكايات مسلية ، وموجهة ، من الصحف والمجلات الامريكية اجمالا ، ولا يفيد القارىء منها غير قتل الوقت ، واجهاد العين ، ومع الانتهاء منها يجد نفسه ابرد اعصابا ، واهدأ بالا ، مثل ما كان معها وهو يقرأ السطر الاول ، او حتى اقل . واذا كان الكثيرون من القراء لا يقبلون على مثل هذه المجلات ، والطبعة العربية منها توقفت اكثر من مرة لاعراض القارىء العربى عنها تماما ، فلا باس من مجلات عربية اخرى ، يصدرها عرب ، ويكتب فيها عرب ايضا ، وتحمل شعارا متجاذبة ولافتة ، واعرف من هذا اللون مجلتين على الاقل ، وبداهة هناك مجلات اخرى لا اعرفها ، كانتا تصدران فى بيروت ، احداهما ادبية فكرية ، وتحمل اسم « حوار » ، والثانية تحمل اسم « شعر » وكانت مختصة به ، وكلاهما كان يصدر عن « لجنة الدفاع عن حرية الثقافة » ، واتخذت موطنها الرئيسى باريس ، وهى مؤسسة انشأتها المخابرات الامريكية ، وكان لها فى بلاد اخرى مجلات مشابهة ، فى أمريكا اللاتينية ، وفى افريقيا ، وحتى فى اوربا نفسها ، وكانت قناة خفية تحاول ان تتسرب من ورائها الى البلاد الاشتراكية الاوربية .

والدور التخريبى الذى قامت به مجلة « شعر » فى مجال الابداع الشعرى لما يقيم بعد ، فقد ازاحت من طريق الشباب كل القيود ، واخذت تنشر كل ما ترضى عن مضمونه ويحقق غاية الذين ينفقون عليها ، سواء التزم الشاعر قواعد الفن أم لا ، ولا فن بلا قواعد ، اقولها واكررها واصر عليها ، واصبح معنا الآف من الشباب العربى يزعمون أنهم يكتبون الشعر الحر ، ولا يفهمون من ذلك الا ان يرضوا جملهم عمودية بدل أن يكتبوها افقية ، وليس بينهم الا قلة نادرة تعرف أن للشعر موسيقا ، وأن للموسيقا قواعد ، وأن من يمارس هذا الفن عليه أن يكون متمكنا منها ، والنتيجة اننا الان نعانى من جدب شديد فى مجال الابداع الشعرى بنوعيه ، ولم يبق من قمم الشعر العمودى غير قلة : محمد مهدى الجواهرى ، ونزار قبانى ، وعبد الله البردونى ، ولم يعد فى مجال الشعر

الحر من يمكن ان تقرأ لهم من رجاله الاحياء غير قلة : احمد عبد المعطى حجازى ، وبلند الحيدرى ، وسعدى يوسف ، وفاروق شوشه ، وفاروق جويدة ، وعز الدين المناصرة ، ونولاذ عبد الله ، ومحمود درويش، وسميح القاسم ، وبدأت نازك الملائكة ، وهى قمة فيه ، تتراجع عنه ؛ أما الكثرة الغالبة من الملتصقين به فلا شىء .

وهناك المسلسلات التلفزيونية ، وهى فى جملتها مما صنع لبلاد العالم الثالث ، وشعوبه مكرهة عليها لانها لا تجد البديل أو يكلفها ثمنا غاليا ، لان الحكومة تحتكر اجهزة الاعلام عادة فيه ، وهى فقيرة بالطبع ، وحين تسمح بذلك يوما ، فانما تتلقف الفرصة الشركات الامريكية ، وهذه المسلسلات تدور حول موضوعات تهبط بالانسان فكرا واحساسا ، ولا صلة لها بالواقع الذى نعيشه وموضوعاتها المحببة تدور حول الخيانات الزوجية ، والسرقات ، ومهارة اللصوص والمجرمين فى التخلص من الشرطة ، وتشويه صورة الشعوب الفقيرة ، كهنود أمريكا والزنوج فى الولايات المتحدة او أفريقيا ، أو شيوخ البترول ، ومن خلال ذلك تقدم أنماطا مصنوعة للحياة الامريكية،بما فيها من ترف مادى فخيم ، يتمثل فى القصور وما تحويه من أثاث ورياش ، وتقنيات حديثة ، والمدن وما تضمه من ناطحات السحاب ، وما يجرى فى شوارعها من عربات فارهة ، كأن الحياة هناك خلت من المنبوذين والزنوج والملونين ، ومن فقراء المهاجرين ، الذين يعيشون على هوامش المدن فى بيوت من علب الصفيح .

وهناك عمليات الترجمة الهادفة ، تقوم بها مؤسسات تتخفى وراء شعارات ثقافية ، ولا تقدم من الزاد الفكرى الا كل ما هو فاسد ومخدر ، ولا بأس أن تكون الترجمة بدورها ايضا طريقا للرشوة الخفية ، ويرد فى الخاطر الدور الذى كانت تقوم به « مؤسسة فرانكلين » فى القاهرة ، قبل أن تطاردها الثورة وتتخذ من بيروت ملجأ ، فقد أوقفت نشاطها على ترجمة كتب تربوية تدور حول التأكيد على الفروق الاساسية بين الافراد وتنميتها ، واللغة ومن الأفضل أن تكون عامية ، وأخرى سياسية تبشر بالنظام الراسمالى وتدافع عنه ، وكان من اللافت للنظر يومها أنها لم تكن تقتنع بالمترجم الواحد ، مهما يكن حظه من الاجادة ، ولابد أن تشرك معه مراجعا ، وثالثا يقدم للكتاب المترجم ، وهم جميعا من كبار رجال وزارة التربية والتعليم فى مصر ، أو من مديريها النابهين ، أو من أساتذة معهد التربية ، وكان يومها معهدا عاليا واحدا ، والجميع يقبضون ، والعبء وقع على المترجم وحده .

ولا تقنع مؤسسة فرانكلين بأن تترجم لنا كل غث ومخدر ، وانما بدأت تأخذ على عاتقها بتأليف كتب فى اللغة الانجليزية تشوه كل جميل لدينا ، وتركز على كل سىء دون رده الى أسبابه ، وترسم لنا فى أذهان الرأى العالمى المثقف صورة سيئة ومتخلفة ، وهى بعد ذلك كله تدفع بالكتاب ليترجم الى لغات أخرى ، تقف وراءها ، وتمولها ، وبذلك تطوف كتبها الكرة الأرضية كلها ، وبدأت حركتها هذه بكتاب عن « مصر الحديثة » ، تأليف أميل لنجيل ، وصدر فى الولايات المتحدة باللغة الانجليزية ، وهو ملىء بالاكاذيب والمغالطات ، ومع أن أجهزة الاستخبارات ومراكز البحث العلمى فى الولايات المتحدة لا تجهل — اكيدا — أن المسلمين يرفضون أن يروا نبيهم الكريم مرسوما ومصورا ، الا أنها ضمنت الكتاب صورة سيئة للرسول عليه الصلاة والسلام ، رغم أن الموضوع لا يتطلبه ، وهدفها فيما أتصور هو الاساءة لمصر بين المسلمين فى العالم ، وايهامهم انها راضية عن الصورة ، وازاحة كل الخصائص المميزة عند الشعوب الاسلامية على مهل ، بتدميرها واحدة وراء أخرى .

والى جانب هذا كله العديد من المراكز الثقافية الأجنبية حولنا ، أمريكية وفرنسية ، وانجليزية ، والمانية ، وايطالية ، وأسبانية ، ويابانية وحتى من كوريا الجنوبية ، ولا يحتاج المرء الى ذكاء كبير ليدرك أن بعضها على الاقل يتخذونه ستارا لاخفاء انشطة مريبة ، والا فمن يستطيع أن يتصور أن كوريا الجنوبية قد خلصت من كل مشاكلها ، ولم يبق أمامها الا أن تقيم لها مركزا ثقافيا فى القاهرة ، يعرف بنشاطاتها المختلفة ، وبتقدمها فى المجالات العلمية والثقافية المختلفة .

تحييد المثقفين :

المفكر والمثقف والفنان سياسيون بالطبيعة ، وكبار كتاب العربية ومؤلفوها وأدباؤها وفنانوها ، شعراء أو رسامين أو مثالين ، ولدوا وسط الجماهير ، وأسهموا فى حركة التحرير من الاستعمار القديم ، وكان لهم رأيهم ، وله وزنه ، لان السياسة لم تكن — كما يحاول الاستعمار أن يدس بيننا الآن — نشاطا خاصا ، لا تمارسه الا طائفة بعينها متميزة ، وعلما غامضا كله طلاسم ، ووقفا على فئة بعينها يختارها الحاكم ، وانما هى جزء من تكوين المثقف ومن رسالته . وهو يحاول جاهدا أن يجعل من علماء الانسانيات ، بله العلم الخالص ، يعيشون على هامش الحياة فى بلادهم ، كأن أمورها لا تعنيهم ، وكل همهم البحث النظرى الخالص ، يجترون المعلومات القديمة ، أو يبتدعون نظريات جديدة فى اطار اهتمامهم ، ولكنها لا تتصل باهتمامات شعوبهم ، ولا تسهم فى توضيح الحياة أمام الاجيال الصاعدة

فيها ، فيقف المؤرخ — مثلا — عند ترديد ما كتبه الأقدمون ، دون أن يهدف الى كشف القوانين التى توجه سير الحضارات ، أو ينحرف الى ما هو أسوأ ، فيصبح نافخ كير ، يملأ بالون شعبه بحكايات كاذبة عن حياة الاولين ، وأنها المثل الاعلى ، وأنها كانت الفضيلة خالصة ، ويرتفع بها الى ما فوق الطبيعة الانسانية ، فيبدد طاقات الشباب فى الحلم بها ، والبحث عنها ، وهى لم توجد أصلا ، بدل أن يقدم لهم الماضى كما كان بخيره وشره ، أو حين يقف بمؤلفاته عند القواد والحكام وحدهم ، كظاهرة منفردة دون أن يهتم بالشعب نفسه ، ومن بينه ظهروا ، وبفضله صمدوا ، ودون ان يقف عند الجماهير نفسها ، يحدثنا عن مطامحها ، وأحلامها ، ونضالها ، وما كانت تطمح فيه ، وقاتلت دونه .

وهو لا يقنع بتحييدهم ، وانما يحاول أن يستخدمهم لغاياته ، بأن يجعلهم يقفون فى الصف المقابل لمطامح شعوبهم ، وقد يغريهم بمفاهيم زائفة ، كالتركيز على حرية المثقف فردا ، دون ربط بينها وبين حرية التعبير فى المجتمع نفسه ، مع أن حرية الفرد ليست بذات أثر ايجابى ما لم تصحبها حرية التعبير أيضا ، لان المثقف فى هذه الحالة فقط يستطيع أن يكتب ، ويتحدث ويحاور ، وينقد ، وان يطور نفسه والمجتمع حوله . أو ينحرف بهم الى قضايا تجاوزها الزمن نفسه ، أو يقعد بهم على القديم بينما العالم حولهم ، فى وطنهم وخارجه ، يتحرك ويتطور الى أفضل أو أسوأ حسب ظروفه .

مثلا ، على امتداد عشر سنوات خلت تعرض المصريون لهجمات شرسة ، تتخذ من المواد الغذائية الفاسدة ومن المخدرات اسلحة فتاكة ، جاء بها الطفيليون ، وأثروا من ورائها اثراء فاحشا ، بعد أن آذوا جمهرة الشعب الفقيرة المغلوبة على أمرها ، وتهربوا من الضرائب ، وسرقوا ونهبوا ممتلكات الدولة ، وأفسدوا الاجهزة بالرشاوى الضخمة ، ومع ذلك فان ابداعنا مازال يتحرك بعيدا عن الواقع فى الرواية والقصة والشعر على السواء ، مع استثناءات قليلة ، فهو يدور عن ابن العمدة الذى اعتدى على فلاحة ، والتلميذة التى هربت مع صبى « المكوجى » ، والسيدة المطلقة غنية ، ولديها فائض من الوقت ، فهى تقضى وقتها تثرثر فى التليفون ، أو تغرى صديقاتها بأزواجهن ، أو يلوك كلاما لا هو شعر ولا هو نثر ، وليس له معنى ، وعاجز تماما عن نقل ما فى أعماق قائله ، ان كان فى أعماقه شىء ، أو أن يستجيب له أحد ان كان يهدف الى تحريك الجماعات حوله .

وعلينا حين نجد شبابنا فى جملته قد انحاز عن السياسة الى الرياضة ، او الى العنف ، أو الى الثقافة الهابطة ، أن نسأل أنفسنا كما يفعل اى محقق ازاء جريمة لا يعرف مرتكبها ، فيبدأ متسائلا : من هو المستفيد من الجريمة ؟ . وفى حالتنا هذه فان المستفيدين من تحويل هذه القوى الضخمة بعيدا عن العناية بشئون وطنهم هم أولئك الذين يريدون له الا يقف عند جرائمهم ، لان من يفعل شيئا عظيما حقا ، ونافعا ، يفتش عمن يصفق له ، ويشكره عليه ، أما اللصوص فهم الذين يريدون أن يشغلوا الآخرين حتى يهربوا بجرائمهم فى ظلام الكبت الدامس ، أو ضجيج اللهو الشاغل .

وفى حالات أخرى لا يقتنع الاستعمار بكل هذا ، وانما يسرق الكاتب جملة ، يحرك أمامه « الجزرة » حتى يقع فى الحفرة ، وينقله الى العمل فى الجبهة المعادية لشعبه وقضاياه ونضاله ، ولدينا من ذلك أمثلة عديدة ، أوضحها حالة الكاتب السوفيتى ، الكسندر سولز نيتسن ، والكاتب المصرى الدكتور حسين فوزى ، وسوف أعود الى دورهما تفصيلا فى دراسة قادمة .

الحصار العلمى :

لم تعد الثقافة ترفا فى عصرنا ، وفى الحق لم تكن كذلك فى أية حضارة مزدهرة ، ولا غاية ميتافيزيقية تطلب لذاتها ، وانما وسيلة لتطوير الحياة الى ما هو افضل وارقى ، واذا تجاوزنا الثقافة الانسانية الى العلم ، وهو أحد وجهيها ، وغايته كشف أسرار الطبيعة المجهولة ، والوصول الى القوانين التى تحكم حركة الحياة ، وجدنا حاجة العالم الثالث اليه قوية وملحة ، لما يضطرم فى مجتمعاته من مشكلات لن تحل بغير العلم ، والسكوت عليها أو اهمالها يعنى تركها تنفجر ، وتدمر ما حولها ، مهما كانت قبضة الحارس قوية .

ويمثل التقدم العلمى الان قوة اقتصادية وسياسية ضخمة ، يوجهها الاقوياء الذين يملكونه لخدمة مصالحهم ، ويحرصون على أن تظل شعوب العالم الثالث متخلفة جاهلة ، تتخبط فى هذا المجال دون أن تحقق شيئا ، وهم بذلك يدفعونها الى اليأس دفعا ، فتكف عن المحاولة ، وتقنع بما هى فيه ، وتتحول الى سوق مستهلكة فى مجال الاقتصاد ، وتابع مطيع فى دنيا السياسة .

ويتمثل هذا الحصار فى حجب الخبرات العالمية عن الدول الفقيرة التى تسعى جاهدة لتطوير معارفها ، واقامة العراقيل الضخمة فى

وجه ما تحاوله من انشاء صناعات متطورة ، والهجوم المتوالى على ما قد حققته ، على نحو ما يحدث من حملة ظالمة على السد العالى ، وهو المصدر الاول الآن للطاقة الكهربية فى مصر ، والتشنيع على مصنع الحديد والصلب فى حلوان ، والصمت المريب عن المستوى العالى، والنشاط الكبير ، الذى يقوم به مجمع الالمنيوم فى نجع حمادى ، وكلها الوان من التخريب العلمى الخفى ، ينساق وراءها غير المتخصصين غفلة أو جهلا أو بسوء قصد . ولم يسأل اى واحد منهم نفسه ولو مرة واحدة ، ان المساعدات الامريكية رغم ما يصحبها من ضجيج صارخ ، ومن وأذى ، لم تقدم لنا على امتداد تاريخها معنا مصنعا واحدا يمكن أن يدفع بقدراتنا الفنية والعلمية خطوة واحدة الى الامام .

ورغم الغزل الغربى المستمر منذ بداية حكم السادات ، فان أيا من دوله لم تشأ أن تساعدنا فى اقامة مفاعل ذرى يعين فى تطوير توليد الطاقة فى بلادنا ، ويستخدم لأغراض سلمية ، وانما هو كلام ولقاءات ووعود دون أن تتحول حتى هذه اللحظة الى شىء عملى . وفى الستينيات لقيت الطالب المصرى الوحيد الذى جاء الى اسبانيا ليتدرب فى مفاعلها ، وكان قد حصل على منحة من « وكالة الطاقة الذرية للأغراض السلمية » ، وهى مؤسسة عالمية تتبع هيئة الامم ، غير أن كل تلك الدول التى تملك مفاعلات ذرية اعتذرت عن قبوله للتدريب فى مؤسساتها ، وكانت اسبانيا هى الاستثناء الوحيد ، وأذكر يومها أننى لقيت هذا الشاب هناك ، كان جادا ومتفائلا ، وتعرض لمغريات مادية شديد لكى يبقى هناك ، أو يذهب الى بلد غربى آخر ، وكان مؤمنا بوطنه رغم كل الاحباطات التى خلفها وراءه ، فرفض هذه المغريات جميعها ، ولا أدرى أين انتهى به المطاف ، ومن الواضح أن البيروقراطية دمرت آماله ، ومن لم يمت بالسيف مات بغيره .

وعندما يعجز الاستعمار عن تحجيم العالم الثالث فى مجال العلم بالحيلة والدهاء والحصار ، فانه يستخدم معه القوة علانية ، وهكذا اقلعت الطائرات الاسرائيلية علانية ، بمباركته لتضرب المفاعل الذرى العراقى قرب بغداد ، وكان فى طور الانشاء ، ولم يستطع العالم العربى مجتمعا ان أن يفعل أو يقول شيئا . بل ان رئيس وزراء العدو الصهيونى مناحم بيجين آثر أن يقوم بهذه العملية العسكرية بعد أيام قليلة من التقائه بالسادات فى شرم الشيخ ، وكان اذ ذاك محتلا بقوات اسرائيلية ، ليعمق حدة الخلاف بين العرب ، ويوحى لهم بأن ما تم ان لم يكن بمباركة السادات فبرضائه . وقبله قامت المخابرات الاسرائيلية باغتيال الدكتور المشد ، الاستاذ

بجامعة الاسكندرية ، وكان يعاون جادا وبفعالية فى اقامة المفاعل العراقى ، قتلوه وهو فى زيارة عمل لباريس ، دون أن تحاول صحيفة ، أو قلم ، يومها أن تشير الى المجرم ، ودون ان يبكيه أحد ، الا فرد أو اثنان من رفاقه فى الجامعة ، استطاعا أن يحملا حزنهما وثورا وحذرا الى مواطنيهم من خلال صحيفة حكومية ، وفى أسطر محدودة للغاية .

وما قامت به اسرائيل ليس سرا ولا العمل الوحيد أو الاخير ، وهى تحذر علانية بأنها سوف تدمر أى تقدم نووى ، حتى لو كان لاغراض سلمية ، فى أى بلد عربى ، وحتى باكستان البعيدة عن اسرائيل جغرافيا ، والتى تدور فى فلك الولايات المتحدة ، مهددة فى مفاعلها ، لأن نجاحها فيه يهدد جبروت الاستعمار ، ويعطى الثقة لشعوب أخرى صغيرة فى أن بوسعها أيضا ، ودون معاونة فعالة من أحد ، أن تنجح اذا ارادت .

ولمواجهة هذا الحصار الخانق ، والحديث عن المفاعلات الذرية مجرد مثل ، وحتى نخرج من دائرة البدائى الساذج الذى يبيع ثرواته وجواهره وثقافته وتراثه بعقود من الخرز اللامع ، لابد من تطوير البحث العلمى فى بلادنا ، وتكامله بين دول العالم الثالث ، وتعاونها فيما بينها، وهو أمر يتطلب شيئا فى واقع الحياة يتجاوز الخطب والوعود لان ما فاتنا كثير ، ولدينا الاطارات الكفايات ، وما علينا اذا صممنا الا أن نخرج من بهرج المظاهر والهيئات غير المفيدة ، تنوء تحت عبء الوظائف الادارية العالية المكلفة وغير المفيدة كالمجالس القومية المتخصصة ، ومجلس الشورى ، والمجلس الأعلى للشئون الاسلامية ، وأكاديمية السادات للعلوم الادارية ، وغيرها كثير من مؤسسات ثقافية وعلمية أريد بها توفير المناصب العالية للاقارب والمحاسيب ، وتكلف كثيرا ، وتنتج قليلا ، أو لا تنتج شيئا على الاطلاق !

تفريغ مصر من كفاءاتها :

علينا أن نفرق بين أمرين كلاهما خطير : الكفاءات التى نخسرها ، وما نفقده بسببها مما لا يمكن تعويضه ، والعائد الذى نتلقاه من هجرتها ، ومهما يكن عاليا فهو دون الخسارة التى تلحق بمستقبلنا وبأجهزتها ، وبمؤسساتنا فى المدى البعيد . وأن نفرق بين التعاون العربى والتزام مصر الثقافى ازاء العالم الثالث بعامة ، والعربى بخاصة ، وبين أن نفرط فى أغلى ما نملك من خبرات . وليس أحب الينا من أن نقوم بالدور الذى يفرضه على مصر وضعها الجغرافى والسياسى والتقدمى،

ومكانتها بين الامة العربية ، بوصفها الاسبق فى مجال التحرر الثقافى والسياسى ، وسبقها فى اعداد اطاراتها الفنية ، وهو أمر ظلت تقوم به طواعية ، ولسنوات طويلة ، قبل أن يكتشف العالم العربى البترول ويثرى من ورائه ، ويصبح مهبط مطامح الباحثين عن الثراء ، والراغبين فى الراحة ، واستمرت تقوم بدورها حتى فى احلك ساعاتها ، ولقد كنت وبعض زملائى الجامعيين ، وآلافا من المعلمين ، نشارك الجزائر الشقيقة فى معركتها الشرسة من أجل التعريب ، بعد أن خاضت حربا ضروسا من أجل الاستقلال السياسى ، وكان ذلك بعد هزيمة ١٩٦٧ ، ومصر تعيد ترتيب أمورها ، وتعانى من انفاق عسكرى باهظ وخانق ، ومع ذلك كانت ، ايمانا منها بدورها الثقافى وبقضية التعريب فى الجزائر ، تدفع للمعلمين والاساتذة جميعا مرتباتهم كاملة ، كما لو كانوا يعملون فى مصر نفسها ، والشىء نفسه يقال عن ليبيا غداة حصولها على الاستقلال ، فقد تولى مهمة التدريس فيها قرابة ألف مدرس مصرى كانت مصر تدفع لهم وحدها مرتباتهم كاملة ! .

والشىء نفسه يمكن أن يقال عن بلاد أخرى فى العالم العربى أو فى افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ، دون أن تشعر أنها تقوم بغير الواجب ، وخضع كل ذلك لتخطيط يفيد هناك ، ولا يضر بالحياة الثقافية والعلمية هنا .

ما يحدث اليوم شىء مختلف تماما ! .

لقد هجر آلاف المثقفين وكبار المتخصصين والعلماء وطنهم ، بحثا عن الراحة والخمول والثراء ، فهم حيث يعملون يؤدون الحد الادنى من الواجب أو أقل منه ، لانهم فى جملتهم يعملون فى مؤسسات مظهرية ، تحمل أسماء ضخمة ، وترفع شعارات براقة ، أما المحتوى فشىء مختلف تماما . واذا كان بعض المهاجرين من شباب المثقفين يواجهون فى وطنهم مع عصر الانفتاح غير السعيد ظروفا معيشية قاهرة ، يستحيل عليهم معها أن يجدوا المسكن ، وأن يكونوا أسرا فنحن نلتمس لهم العذر ، ونأمل لهم العودة بعد اغتراب نأمل ألا يطول ، الا أن هجرة العلماء المستورين ماليا ، تمثل لونا مأسويا فى حياتنا الثقافية ، مهما كانت الاعذار التى يتخفون خجلا وراءها .

لقد علمتهم مصر فى معاهدها ، وبعثت بهم الى أرقى الجامعات العالمية ، وأنفقت عليهم من عرق الكادحين فى هذا الوطن وجهودهم ، ومنحتهم التكريم والتقدير ، فلما جاء العصر الساداتى بفساده ، وقيمه الهابطة ، وأصبح الثراء وحده مناط التقدير والاحترام ، وانفتح باب

الغنى على مصراعيه لتجار الاغذية الفاسدة والمخدرات ، والرشاوى والعمولات ، هرول عدد لا بأس به من حيلة علمائنا الى بلاد البترول ، ليصبحوا فى عداد الاثرياء ، رغم أن حياتهم فى مصر ميسرة ، ويملكون سكنا مريحا ان لم يكن مترفا ، ويعيشون فى دعة ، وبقاؤهم فى الوطن يمثل وحده مقاومة ايجابية فى مواجهة الزيف الزاحف ، ولكنهم آثروا الهروب ، ولم تعوزهم المبررات ، وجمعوا أموالا طائلة ، ولكنهم هبطوا بقيمتهم الى مستوى عمال البناء ، طلاب عيش ، وفى وطنهم نسيهم الناس ، والا فمن يذكر من الأجيال الصاعدة الآن الدكتور عبد الرحمن بدوى ، والدكتور محمد عبد الهادى أبو ريدة ، والدكتور عبد الرحمن أيوب ، وآخرون يتجاوزون الآلاف عدا .

والعن من الجميع أولئك الذين ظلوا يمثلون عنصرا فعالا فى مرحلة المد القومى ، وكان مَن عمده ، وخير دعاماته ، وأفادوا من أوضاعهم مالا وجاها ، فلما تبدل الحال لم يبقوا حيث هم ، يعطون ويقاومون ، بعد أن ظلوا ردحا من الزمن يأخذون ويتلقون ، كأن الوطنية والعمل الوطنى عندهم تجارة ، هم حيث يكسبون ، وشبيه بهم طائفة أثرت الاستقرار فى أوطان أخرى لا صلة لها بنا ، كأنهم لم يعيشوا هنا يوما ، وليس لبلادهم وأمسهم عليهم حقا .

من المؤكد أن وراء رحلة الجميع أسبابا ومضايقات ، ولكنها كتلك التى نتعرض لها جميعا ، ولا تبرر الهجرة الدائمة ، أو القطيعة الناكرة لمن استقر ، وبشىء من الاحساس بالمسئولية يمكن لهم ، وعلى الدولة ان تعينهم وأن تنظم الامر ، أن يوفقوا بين بقاءهم هنا يقومون بدورهم الوطنى ، ويؤدون حق مصر عليهم ، وبين رحلتهم الى الخارج ينتشرون ، ويفيدون .

والظاهرة لا تقف عند مصر وحدها ، ولكن حظها من المهاجرين المثقفين أضخم ، والارقام التى تذيعها الهيئات الرسمية فيها تجاوز وخداع ، فنظم الاعارة فى الجامعات مثلا تنص على الا يزيد عدد المعارين من كلية عن ٢٥٪ من عدد هيئة التدريس ، ومع ذلك فانا أعرف أن هناك كليات بلغت فيها النسبة ٧٠٪ ، ومن المؤكد ان هذا التجاوز يمتد الى كليات ومؤسسات أخرى عديدة ، وغنى عن القول أن كثرتهم الغالبة من افضل العناصر اعدادا واستعدادا .

وادراك ما وراء الظاهرة من تخريب لا يحتاج لغير قليل من التأمل ، ويكفى أن نعرف أن هناك طائفتين من الخبراء ترحب بهم الدول الكبرى فورا ، وتخصهم بالرعاية من بين كل الذين تتلقاهم ، وهم :

المصريون والفلسطينيون ، والقصد تفريغ مصر من خير ما تملك ، وانسـاء الفلسطينيين وطنهم ، حين يستقرون فى مهاجرهم الجديدة والبعيدة ، ويستريحون ماديا ، وشيئا فشيئا سوف ينسون بلادهم وقضيتهم طال بهم الزمن أم قصر .

خبـراء عاديون ومشبوهون :

ويرتبط بالتخريب هذا السيل من الخبراء يجىء مع الاعانات المشروطة وفى نطاقها ، وقلة منهم فحسب ذات مستوى عال من الكفاءة ، وهم الموفدون للتجسس ، وجمع المعلومات النادرة ، يذرعون البلاد طولا وعرضا ، فى الجامعات والقرى ، باسم تطوير المجتمع الريفى ، وتحت مظلة العمل الاجتماعى ، ويعودون الى أوطانهم محملين بكل شىء عنا ، دخلنا وعاداتنا ، ونقاط الضعف فينا ، وماذا سنكون عليه بعد نصف قرن من الزمان . والآخرون يرسلون بهم لتقديم الخبرة ، وهم متوسطو المعرفة والذكاء ، ولا يرجى من ورائهم نفع ، وليس عندهم ما يقدمونه الى خبرائنا ، وقد شهدت بعينى مثلا مجسما لهم .

ذلك أن شابا مصريا تخرج فى الستينيات من احدى كليات الطب ، بتقدير مقبول ، وكان قد دخل كلية الطب مكرها من أسرته ، وراغبا فى الدراسات الانسانية ، واللغات من بينها بخاصة ، وحين تخرج عين طبيبا فى وحدة صحية ريفية ، ولكن الحياة لم ترق له ، والمرتب بسيط ، وغير قادر على منافسة الاطباء الآخرين ، فهاجر الى الولايات المتحدة الامريكية ، ولم يعترفوا بشهادته ، وكان عليه أن يبدأ من جديد ، فى جامعة اقليمية مغمورة ، وعمل خلال فترة الدراسة عاملا ليليا على مصعد فى فندق ليعيش ، وبعد سنوات من الضنى ، نال الشهادة ، واكتسب الجنسية ، وعمل مدرسا فى جامعة اقليمية أيضا ، وفجأة وجد نفسه مدعوا للسفر الى مصر ، ليقدم خبراته الى هيئة التدريس وطلاب الدراسات العليا فى كليات الطب عندنا ، بمرتب عال ، واقامة مريحة ، على حساب الاعانات التى تدفعها الولايات المتحدة لمصر .

وجاء الدكتور الى القاهرة ، وكان فى غاية الحرج والضيق ، كيف يذهب ليحاضر زملاء له ، يعرفهم ويعرفونه ، يسبقونه علما ، ويتفوقون عليه ذكاء ، ويزيدون تجربة وخبرة ، ومن هنا اختار جامعة اقليمية حديثة ، حيث لا يعرف أحدا ، وركز محاضراته على

ما جد من آلات فى الجانب الذى تخصص فيه ، وترك مهمته قبل الأجل المحدد لها .

والشكوى من هؤلاء الخبراء عامة ، فهم اما متلهفون لجمع المعلومات ، واما أصحاب خبرة عادية ، وفى بعض الاحيان هم صهاينة جاءوا من اسرائيل عن طريق الجامعات الامريكية حتى لا يكتشف أمرهم ، أو يقيمون فى الولايات المتحدة نفسها ولكن ولاءهم لاسرائيل ، ومن ثم فهم ينفذون خططا وتوجيهات محددة ، ولا يفيدون الا قليلا حتى لو كانوا يعرفون . اذا كان هذا يحدث فى مصر ، فما الذى يمكن أن يحدث فى بلاد أخرى من العالم العربى أو الثالث، لم تتمرس بالمقاومة ، ولا تعى مكر المستعمرين جيدا ، وليست على على علم بحبائلهم ، وأن الركون اليهم او وضع الثقة فيهم ، أو تركهم يتحركون بلا ضابط شىء خطير .

الاستعمار والتعليم القومى :

ويدرك الاستعمار واعيا خطورة أن يكون التعليم قوميا ، والتجربة التى مرت بها مصر عبر نضالها نجد لها صورا شبيهة فى كل بلد نكب بالاستعمار ، مع ظلال قليلة متفاوتة ، ترجع الى طبيعة المستعمر ومزاجه فحسب . ومنذ اللحظة الاولى ركز الاستعمار على امتهان الثقافة القومية ، ومن يراجع ما أصدرته مطبعة بولاق من كتب التراث فى الفترة التى سبقت الاحتلال البريطانى يجد انها ، على قصر المدة ، وشيوع الامية ، وقلة الامكانات ، تمثل أضعاف ما نشر منها على أيامه .

واتجه كذلك الى تفريغ التعليم من محتواه ، بالتركيز على اعداد جيل محدود من الموظفين ، يتعلمون ما يؤهلهم لان يصبحوا كتبة فى دواوين الحكومة ، لان مثل هذه الوظائف الصغيرة يرفضها أبناء المحتلين ، والمهاجرين من البلاد الأوربية الأخرى ، لأنهم جاءوا بحثا عن الثراء العاجل والعريض عن طريق النهب والمضاربة .

وعمل فى اصرار على اضعاف اللغة العربية ، والتهوين من من أمرها ، وتحقير شأن القائمين عليها ، وأثار حولها الزوابع والاعاصير ، بأنها لغة معقدة ، عقبة فى طريق رقى مصر ، وأن من الخير أن يتخذوا العامية لسانا ، ولم يقل لنا أى عامية نتكلم ، لان شعبا غارقا فى الامية تتعدد عاميته ولهجاته ، وتتطور بقدر ما يرتفع مستوى الثقافة ، وتبعا للبيئات والمستويات التى

تكلمها ، وهي دعوة سار على خطاها قلة من المثقفين ، بعضهم مخدوع ، والاخرون راوا ان السير وراء المستعمر ينتهى بصاحبه فى نهاية المطاف الى وظيفة مريحة او منصب مرموق ، ولا أود أن أكتب هنا تاريخا لتلك الدعوة الآثمة ، ويجب أن يكتب تفصيلا ، وبحسبى أن أشير أن رد الفعل ضدها كان قويا وجارفا ، وشارك فيه عامة المواطنين .

ومع الاحتلال العسكرى ، والغزو الاقتصادى ، أخذ المستعمر يمكن لنفسه ثقافيا ، وفى البدء اكتفى بانشاء مدارس أجنبية تعلم أبناء الاجانب ، ولا بأس أن تقبل قلة من أبناء الطبقة التى تتعاون معهم ، يعدونها لكى تحكم فى المستقبل ، بعد أن يصوغوا حياتهم وأفكارهم على النحو الذى يريدون . وكان القطر المصرى يموج بمدارس من كل لون ، انجليزية ، وفرنسية ، وايطالية ، وألمانية ، ويونانية ، وأمريكية ، وارمنية ، وكردية ، وما لا أذكر من اجناس ونحل . ولم تكن تخضع فى مناهجها أو نظمها لاية رقابة حكومية ، ولما نالت مصر استقلالها ، خضعت ظاهريا للون شكلى من الرقابة ، وواصلت سياستها فى صلف وعجرفة ، واضطرت الحكومة عام ١٩٥٧ أن تصدر أمرا عسكريا بطرد راهبتين تعملان فى مدرسة أجنبية فى الاسماعيلية فورا ، لأنهما تحديتا سلطة الدولة علانية وفى استفزاز .

وقد خفت هذا السلطان ، وأوشك أن يتلاشى أمام المد الثورى وطوفان القومية العربية ، ولم يعد الانتساب الى مدرسة أجنبية يعنى شيئا ، وبخاصة أن المدرسة المصرية الحكومية حتى أوائل الستينيات كانت شيئا رائعا فى نشاطها وتعليمها ، رغم التسربات التربوية الامريكية التى بدات تأخذ طريقها اليها ، بواسطة أساتذة التربية الذين تعلموا فى الولايات المتحدة ، وعادوا يتبنون غاياتها ، وما لقنوه لهم ، ويحاولون أن يجعلوه واقعا .

غير أن أيام السادات أتت على كل ما ناضل المصريون من أجله ، فانهارت المدرسة الحكومية تماما ، وبدأ التجار يقتحمون عالم التربية ، وعادت المدارس الاجنبية ترفع راسها ، وتوسع من نشاطها ، وفى الوقت نفسه لم يعد التعليم الأزهرى تعليما خاصا ، وانما وزارة تعليم مستقلة ، تنشىء المدارس الابتدائية والاعدادية والثانوية والكليات العالية ، على امتداد القطر المصرى كله ، ودون أن تخضع لاى لون من اشراف وزارة التعليم او مشاركتها ، وترك الأزهر مهمة الحفاظ على القرآن الكريم ، وعلومه ولغته كرسالة أولى ، وبدأ يشارك الجامعات المدنية مهمتها ، فيعلم الطب والهندسة

والزراعة والتجارة واللغات الاجنبية ، وكانت النتيجة أنه نسى مهمته ، ودوره ، وتعثر فى الجديد الذى يحاوله ، وكان ذلك هو المطلوب على اية حال .

وانتهى بنا الحال الى ما كنا عليه منذ أكثر من قرن من الزمان، مدارس اجنبية وطائفية ، وحكومية ، وأهلية ، ولا يعرف أحد ما الذى يجرى فى المدارس الاجنبية ، ولا ماذا تدرس واقعا ، ودعك من اللوائح والقوانين والظاهر المعلن ، ورغم أن جانبا كبيرا منها أرغمته القوانين فى عهد عبد الناصر على ان يكون ملكا لجمعيات مصرية ، لكن هذه المدارس استطاعت أن « تفبرك » هذه الجمعيات ، وأن تسير فى طريقها دون تغيير يذكر ، وقصة الكلية الامريكية للبنات ، والتى أصبحت كلية رمسيس شاهد على ما أقول ، وما حدث فيها من شهرين ، وهو بعض من كل ، وقليل من كثير ، يجرى فيها وفى كل المعاهد التى شاكلتها ، حاولنا ان نتستر عليه وأن نلتمس العذر للمخطئين ، واخفينا اسم المدرسة ، واسم المدرس وهو امريكى الجنسية ، ولا بأس أن نذكر بها أولياء الامور الغافلين ، فهى تدرس لتلميذاتها فى القسم الاعدادى كتابا فى اللغة الانجليزية ، يقص على تلميذات فى سن المراهقة أمر رحلة قامت بها المدرسة الى الريف ، وأن تلميذة هى « روث » ، وتلميذا هو « جاك » ، اشتركا فيها بعد ان بيتا النية مسبقا على أمر يقومان به ، وفى الرحلة تركا رفاقهما ، وانتحيا جانبا ، وأخذ يمارسان الحب . هكذا .

وتقرأ الطالبات القصة ، ويسأل المدرس الامريكى احداهن: ما هو شعورك لو كنت « روث » ، وترفض التلميذة أن تجيب ، ويصر المدرس وتترك التلميذة الدرس محتجة ، ولابد أنه اتهمها بالتخلف ، ووصف وطنها بالجمود .

ولقد فضحت التلميذة الأمر ونقل والدها القصة الى الصحف ، وتعاونت أجهزة كثيرة ، على أن يمر الامر فى هدوء ، ثم القى عليه ستار كثيف من الصمت والتجاوز ، رغم أن هذا ليس اخطر ما يجرى فى هذه المدارس .

ترى ماذا كان يحدث لو أن هذا الامر تم — فرضا — فى مدرسة تنتمى الى بلد اشتراكى ، اكيدا كان حملة القماقم سوف يطالبون بطرد السفير ، واعلان الحرب عليها فى الحال ! .

ان ما يجرى فى ساحة التعليم اليوم خطير للغاية ، ونتيجته الحتمية أن يخلق بين الأجيال الناشئة انفصاما فى الفكر ، وتمزقا فى الانسجام القومى ، وسوف نلتقى بشبابنا كل يسير فى طريق وحده يرفض التلاقى ، ويفضل العدوانية والهدم ، وهى ثمرة طبيعية لواقع بالغ السوء ، يجرى بيننا الآن ، وقد خطط له اعداؤنا فى مهارة وليس بيننا من يرفضه ويقاومه ويعترض عليه .

الاستعمار والثقافة والديمقراطية :

يسعى الاستعمار الى أن يقيم فى البلاد التى يحكمها ، او يسيطر عليها ، أو يستهدفها ، حكومات طاغية ، تتعاون معه ، وتقبل توجيهه، يجئ فى شكل نصائح أو خبرات أو معلومات ، ويعمل جاهدا على قتل الديمقراطية ، وتشويه صورتها ، وتزييفها ، لان الحكومات المستبدة وحدها ، والمنفردة بالقرار ، هى التى تغض الطرف عن نشاطه الضار بمصالح القاعدة الشعبية العريضة ، ولا بأس أن يدفع ثمن ذلك شيئا من الترف يصيب الطبقة الحاكمة ، وفى سبيل تحقيق غايته تلك ، والوصول الى الحكومة المطيعة لا يتمهل ، ولا يتردد مهما كلفه الثمن ، واذا لم تتعاون الحكومات القائمة معه أزاحها عن طريقه بالقتل او الانقلاب أو الغزو ، وهى الوان يمارسها الآن علنا وبلا حياء : انقلاب عسكرى فى تركيا ، وغزو مسلح فى جرينادا ، وتآمر على نيكارجوا ، واحتلال فى لبنان ، واغتيالات فى أفريقيا ، وغيرها .

ولكى يمكن لنفسه يغرى الحكام بالاستبداد ، ويدس بينهم وبين شعوبهم ، فيخوفهم من الثورات القادمة ، تعصف بهم ، وتطيح بما يمثلونه ، وفى سبيل ذلك يقدم لهم الدعم كاملا : سيارات مصفحة للشرطة ، واجهزة متقدمة للتجسس ، والوانا من الاسلحة الحديثة ، وبذلك يعزل هذا الجهاز الهام عن امته ، ويشيع بينهما روح العداوة والبغضاء ، فيتربص كل منهما بالآخر ، ويبث فى الوقت نفسه بين الجماهير بكل ما يملك من وسائل اعلامية فعالة ، روح اليأس والتخلى عن المقاومة ، واعتبار العمل السياسى مهمة موقوفة على من يحترفونها ، ووظيفة يقوم بها الآخرون كأى عمل يؤجرون عليه ، وكلما ضاقت دائرة المهتمين بالقضايا القومية سهلت مهمة الاستعمار، وعاش سعيدا راضيا .

لم يكن تحريم السياسة على طلاب الجامعة عملامقصودا به حفظ النظام داخلها ، لان العمل السياسى لا يعنى الفوضى ، والنظام شئ مطلوب دائما ، وانما يهدف الى تحويل هذه الجماهير الغفيرة من خيرة شباب الامة الى

قطعان مسوقة ، لا يهمها أمر الوطن فى شىء ، وقد تجاوز الامر الطلاب الى النقابات ، ولقد مرت بمصر والعالم العربى أحداث خطيرة لم نسمع فيها رأى نقابة المعلمين ، أو الاطباء ، أو المهندسين ، وصدرت القوانين المقيد لحرية النشر والتعبير ، دون أن يفتح الله على الاتحاد الذى يسمى نفسه اتحاد الكتاب بكلمة واحدة ، ولم يسمع له أحد صوت ولا حس ، كأن الامر لا يعنيه . **وفى هذا المقام تستحق نقابة المحامين فى مصر تحية اجلال واكبار ، لانها سارت على طريق التقاليد العريقة التى سنها مؤسسوها العظام منذ يومها الاول ، فلم تتخلف عن دورها ، ولم تساوم على رسالتها ، وظلت معلما شامخا فى حياتنا الثقافية نفخر به ونعتز ، ولا عليها من أن يتساقط قلة فى الطريق ، باعوا امجادا عظيمة ، بثمن بخس دراهم معدودة ، وكانوا فيه من الخاسرين .**

وبعد :

فمن نافلة القول أن نكرر أن ازدهار الثقافة وحيوتها مرتبط تماما بالحياة السياسية النظيفة ، التى تسودها وديمقراطية حقيقية ، حرية الكلمة فيها متاحة ، والتعبير عن الراى الآخر مكفول ، واصدار الكتب والصحف والمجلات حق ، وليس منحة تحتاج الى موافقة السلطة ورضاها ، وهى حقيقة نأمل أن ترسخ فى أذهاننا جميعا ، مبدعين وناقدين وبين عامة المواطنين ، وأن نناضل دونها قولا وعملا .

د. الطاهر أحمد مكى

الباليه فى مصر

خمسة وعشرون عاما

د. يحيى عبد التواب

لقد كانت ثورة ١٩٥٢ دفعة نوعية جديدة على طريق النهضة الحديثة للشعب المصرى ، وزاد الاهتمام برقى النواحى المتعددة للحياة كما أولت الدولة رعاية للثقافة والفنون . وكان انشاء مدرسة البالية فى مصر احد الانجازات الثقافية فى بداية تاريخها .

ويتم الاحتفال الآن بمرور خمسة وعشرون عاما على هذا الحدث الفنى . وبهذه المناسبة نحاول فى هذه الدراسة الاجابة على بعض الأسئلة الملحة والمطروحة حول فن الباليه فى مصر .

الواقع ان انشاء مدرسة باليه فى حد ذاته — وان كان حدثا له دلالته — هو خطوة أولى فى سبيل وجود مسرح للباليه فى بلد ما . ومن ناحية أخرى فمسرح الباليه الحديث التكوين ينضج عبر طورين اساسيين : الاول : تقديم عروض باليه من التراث العالمى . ويتم فيه تربية الفنانين فنيا وتكنيكيا حتى يتملكوا ناصية هذا الفن . كما يتم فيه — ايضا — تعريف الجماهير بروائع الابداع العالمى ويرتقى بمستوى تذوقها لها . وفى الثانى : يتم تكوين ريرتوار(*) يجمع ما بين التراث العالمى وعروض الباليه القومية ، التى تستطيع ان تصل الى وجدان جماهير هذا البلد . ويتم فيه — أيضا — تأصيل جذور علاقة وثيقة متبادلة بينهما ، لا يمكن — بدونها — لاى فن ان يبقى ، ناهيك عن التطور .

وحتى يتسنى لنا معرفة الى اى مدى ينطبق هذا الكلام على واقع تجربة فن الباليه فى مصر ، يتحتم علينا ان نلقى نظرة

(*) ريرتوار : هو مجموع عروض فرقة مسرحية ما أو مجموع أدوار فنان مسرحى ما . ويدل اختيار الريرتوار ودرجة اجادته على مستوى الفرقة أو الفنان .

شاملة عليها ، منذ انشاء المدرسة فى خريف ١٩٥٨ وحتى اتمام خمسة وعشرين عاما على هذا الحدث فى خريف ١٩٨٣ .

وسنولى اهتمامنا فى هذه الدراسة الى وجود وتطور فن الباليه فى مصر كظاهرة فنية فى المجتمع المصرى فى الربع قرن الاخير. ولذلك ، فالكثير من تفاصيل هذه التجربة لا يمكننا التعرض لها فى هذه الدراسة . فتحليل العروض وتقييمها كل على حدة ، والتعريف بالفنانين وبمستوى ادائهم ، وتحليل المحاولات الاولى فى مجال ابداع الباليه القومى — رغم ما لهذه المواضيع من أهمية — فهى فى حاجة الى دراسات مخصصة لها .

وبادىء ذى بدىء ، نحب ان ننوه الى انه من اجل انجاز مهمة تقييم ظاهرة اجتماعية ما — بشكل موضوعى — من الافضل ان تكون هناك مسافة زمنية تفصل بينهما وبين محاولة تقييمها . كما ان خمسة وعشرين عاما على انشاء مدرسة الباليه ، فترة جد قصيرة فى عمر فن الباليه فى بلد ما . ولكننا — نحن المعاصرين للظاهرة — من واجبنا ان نتابع المرحلة التاريخية التى نعيشها ، لاننا شاهدون عليها .

وسنعرض تعريفا لفن الباليه ليكون دليلا لنا فى هذه الدراسة . وتعريفه فى اقل عدد ممكن من الكلمات : الباليه : دراما ، صورها الفنية موسيقية — كوريوجرافية(*) وبشكل اكثر تفصيلا ، فهو فن مسرحى موسيقى مركب (متعدد العناصر) لا تستخدم فيه الكلمات ، واداة تعبيره الاساسية هى حركة الجسم البشرى الراقصة المعبرة .

وانطلاقا من ذلك فسوف نعرض — باختصار — علاقة المصريين بالعنصر الأساسى لعرض الباليه وهو الرقص . ثم نحدد متى تعرف جمهور المسرح فى مصر بفن الباليه قبل انشاء مدرسة الباليه ، ثم نذكر بعض المحاولات الخاصة لانشاء فن الباليه . وبعد ذلك نتناول التجربة الاكاديمية لانشاء مدرسة وفرقة للبالية . وخلال الدراسة نتناول أهم الصعاب التى واجهتها وتواجهها هذه التجربة . وفى نهاية الدراسة نستعرض العوامل المؤثرة على علاقة جمهور المسرح فى مصر بفن الباليه بعد انشاء مدرسة له .

(*) كوريوجرافيا : مصطلح مركب من كلمتين من أصل يونانى : الاول بمعنى (رقص) والثانية بمعنى (تسجيل أو تدوين) ، أما المعنى الاصطلاحى منذ نهاية القرن ١٩ (اسم يطلق على مجمل انواع الرقص) .

المصريون وفـن الرقص

يعترف مؤرخـر ومنظرو فـن الرقص والباليـه بأن لمصر تاريخـا عريقـا فى مجـال ممارسـة فـن الرقص وايضـا فى مجـال التعليم المدرسى لـه (٢ ، ٣ ، ٤ ، ٢١ ، ** . فقد انشـأ الكهنة فى مصر القديمة مدارس لتعليم الرقص تابعـة للمعـابد . كمـا أن الرقص عند قدماء المصريين كان يوظف دراميـا . وذلك ما يمكن استنتاجه من اسـتخدامه فى المسرحيـات السريـة حـول البحيرة المقدسـة فى قـدس الاقـداس بالمعـابد (١) . وهـو ما سـبقت بـه مصر بقيـة دول العـالم فى هـذا المجـال . فاذا كان فـن الباليـه هو عرض درامى موسـيقى اساسـه حركـة جسـم الانسـان الراقصة المعبرة ، فهـذا الفـن ليس بغريب على المصريين . وذهب علمـاء الرقص الى التصريح بأن المصريين القـدماء سـبقوا اليونانيين القـدماء فى اداء الرقص بمـا يوحى بعـدم الارتبـاط بالارض ، اى بالانطـلاق والرشـاقة فى الاداء (٧) . كما دافعت احـدى الباحثات عن فكرة ان الرقص عند قـدماء المصرين قـد وصل الى حـد من الاتقـان التكنيكى قـد يقـارن فى بعض الحركات ، من ناحيـة الشـكل والاتقـان ، بمـا يؤديـه راقصـو الباليـه فى بداية هـذا القـرن (٣) .

وبالرغـم من ان فـن الرقص عنـد القـدماء كان يختـلف عنـه داخـل المعـابد عن خارجـه الا ان التأثير كان متبـادلا بينهمـا . ومن الضرورى ـ هنـا ـ التنويه بـأن تقاليـد فـن الرقص فى مصر لم تنقطع تمـاما فى أى مرحـلة تاريخيـة . ويـدل على ذلك أكثر من تدوين لبعض هـذه الرقصـات بأشـكال مختلفـة فى عصـور متتاليـة (٤) . وبعض هـذه الرقصـات يمكن الاسـتدلال عليهـا فى الوقت الراهن . ويـدل على ذلك فيلم « أشـواق الأهالى » الذى أشرفت على تصويره د. ماجدة صالح . وهـو وسيلة ايضـاحية لرسـالة الدكتوراه التى دافعت عنهـا فى امريكـا (٢٠) .

اما بالنسـبة لتعرف جمهور المسرح فى مصر بفـن الباليـه قبل انشاء مدرسـة الباليـه تاريخ ذلك الى عام ١٨٦٩ وهـو العـام الذى انشـئت فيه دار أوبرا القـاهرة . وأول باليـه يعرض على خشـبة هـذا

** هنا وفيما يلى سنذكر الارقـام الدالة على المراجع حسب ترتيبها فى ثبت المراجـع فى آخر المقـال بين قوسين . وتفصل علامة ; ، بين رقمين لمرجعين مختلفين .

المسرح كان باليـــه « جيزيل » ـــ ادولف ادم (*) (٥) . وقامت بتقديمـــه فرقـــة فرنســـية .

وقـــد توالت زيـــارات الفرن المسرحية وفرق الاوبرا والباليـــه على هـــذا المسرح . ثم بـــدأت على خشبته الاعمـــال للمسرح الموسيقى المصرى (ســـلامة حجازى ، جـــورج ابيض ، منيرة المهدية) ولا يستبعد ان الرقص كان واحـــدا من عناصر هـــذه العروض . ولكن يتعذر الاستدلال على ذلك وخاصـــة بعد حريق دار الاوبـــرا ، وعـــدم الابقـــاء ارشـــيفها .

ومع تعدد زيـــارات فـــرق الباليـــه ظهـــرت محاولات لانشاء مدارس وفرق خاصـــة لهـــذا الفن أهمها محـــاولتان فى منتصـــف هـــذا القرن القـــرن (لماجدة سامى ونيللى مظلوم) . وكذلك نشأت فرق للرقص الشعبى الخاصـــة (أهمهـــا فرقـــة « رضـــا » ـــ ١٩٥٨) والحكومية (وأولهـــا « القومية للفنون الشعبية » ـــ ١٩٦٠) ونشأت بمساعدة الخبراء السوفيت. ثم تعـــددت الفـــرق الحـــكومية للرقص الشعبى فى العـــديد من محافظات الجمهوريـــة اعتمـــادا على الكوادر المصرية (١٩) .

وقبـــل ان نبـــدأ فى اعطـــاء نبـــذة تاريخيـــة مختصرة لتجربة انشاء مدرســـة وفرقـــة الباليـــه الحكوميـــة ، احب ان اطـــرح ســـؤالا هاما . هـــل تتوفـــر لدينـــا المـــادة التى تمكننا من دراســـة هـــذه التجربـــة ؟ ولنحـــدد نوعيـــة هـــذه المـــادة والقـــدر المتوفـــر منهـــا :

أولا : المعـــلومات المدونـــة عن المدرســـة ، والفـــرقة ، وكتيبات العـــروض ، وتـــواريخ العـــروض واعاداتهـــا ، واســـماء المشتركين فيها والمؤدين للادوار الرئيســـية . والمكان الطبيعى لحفظ هـــذه المـــادة هـــو أرشـــيف يجمعهـــا ويصنفهـــا ويرتبهـــا . ولـــم ينشـــأ هـــذا الارشـــيف الا فى عـــام ١٩٨٢ . وبالتـــالى فهـــو يســـتوعب ـــ اســـاسا ـــ المرحلة التى تلى انشـــاءه . ورغـــم ذلك ، فيقـــوم العاملون فيـــه ببـــذل جهـــد ملموس فى ســـبيل جمع مـــواد الفترة الســـابقة على تاريخ انشائه . ونتمنى أن تستمر هذه المحاولات ، حتى يمكن تكوين متحف مخصص لفن البـــاليه فى مصر تتبعـــه مكتبته الخاصـــة .

(*) حينما سنذكر أسماء الباليهات سنضعها بين علامتى تنصيص . وفى أول ذكر له سنليه باسم مؤلف موسيقاه . وفى بعض الاحيـــان سنلى اسم الموسيقار باسم مصمم الباليه . وحين أعاده اسم الباليه لن نشير الى اسم الموسيقار .

ثانيا : المقالات النقدية الفنية . وتغلب على المقالات المنشورة باللغة العربية الطابع الاخبارى ، الذى يفيد فى تحديد تواريخ العروض وأسماء المشتركين فيها ، وهو ما يمكن الاستعانة به لاستكمال المعلومات اللازمة للارشيف . ومع ذلك ، فيوجد عدد قليل نسبيا من المقالات التى تعرضت بالنقد والتحليل لبعض العروض ، فى حدود نوعية المجلة او الجريدة المنشورة بها . ويجدر بالذكر الاشارة الى ان اول متخصص تناول القضايا العامة لفن الباليه فى مقالات منشورة هو الدكتور عادل عفيفى . اذ نشر حتى الان ست مقالات فى مواضيع مختلفة اعتبارا من يونيو ١٩٨٠ وحتى سبتمبر ١٩٨١ . وقد تناول فى جزء من مقالته الاولى (١٤) عرضا تاريخيا لباليه « جاينيه » — ارام ختشاتوريان ، الذى قدمته الفرقة عام ١٩٨١ (هذا ليس اول عرض لهذا الباليه) . اما باللغات الاجنبية ، فيجب الاشادة بالمجهود العظيم الذى قام به السيد انطوان جيناوى ، الذى نشر العديد من المقالات القيمة فى جريدة « ليجيبت » التى تصدر باللغة الفرنسية فى القاهرة ، ويوجد قاموس باليه واحد (١١) اشار الى وجود مدرسة باليه فى القاهرة . ونظرا لانه نشر قبل انشاء فرقة الباليه فلا يوجد فيه معلومات عنها . كما توجد موسوعة باليه واحدة ذكرت مقالة مختصرة عن فن الرقص والباليه فى مصر (١٥) .

ثالثا : مذكرات شخصية لمن شارك فى التجربة . ولا توجد بالعربية اى مذكرات منشورة لاحد ممن شاركوا فى هذه التجربة . ويوجد بالروسية ما يزيد عن أربعين مقالة نشرها الخبراء السوفيت الذين كانوا يعملون فى مصر حول انطباعاتهم عن الفترة التى قضوها فى العمل بمدرسة وفرقة الباليه . كما توجد مقالة واحدة بالروسية عن انطباعات احدى أبناء الباليه المصرى ، كتبتها ماجدة صالح (١٦) وذلك اثناء تواجدها فى موسكو اثناء الاشتراك فى مسابقة باليه « تشايكوفسكى » الدولية الاولى .

رابعا : الابحاث العلمية ، فقد حصل ثلاثة عشر من خريجى المعهد للباليه (انشىء عام ١٩٦٢ وتخرجت أول دفعة عام ١٩٦٦) على درجة الماجستير . تناولت ثلاثة ابحاث منها فن الرقص والباليه فى مصر (٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦) . كما حصل سبعة منهم على درجة الدكتوراه تناولت ست ابحاث منها (١٧ الى ٢٢) فن الرقص والباليه فى مصر . بينما عن البحث السابع (٢٣) لا يوجد فى المعهد العالى للباليه ما يدل على موضوع البحث .

خامسا : الكتب . نشر عن الباليه بالعربية اثنا عشر كتابا اشار اثنان فقط (٦ ، ٩) الى انشاء مدرسة الباليه فى مصر . ولم تذكر اى تفاصيل اخرى سوى بعض الصور لتلاميذ مدرسة الباليه بالقاهرة التى نشرت فى احدهما (٩) . ونشرت احدى خريجات المعهد العالى للباليه كتابا بالانجليزية عن التدريس لفصل السنة الثالثة باليه (١٠) .

وسنستعرض فيما يلى نشأة مدرسة الباليه فى مصر ونشاطها حتى تخرج أول دفعة منها ثم نلى ذلك باستعراض فرقة باليه القاهرة حتى خريف ١٩٨٣ مراعين الدقة قدر الامكان فى ذكر التواريخ حسب المعلومات المتوافرة لدينا . وجدير بالذكر انه لا يمكن الحديث عن فن الباليه الا بذكر الاعمال التى يتم تناولها .

انشاء مدرسة باليه حكومية

تم انشاء مدرسة الباليه الحكومية فى مصر عام ١٩٥٨ ، بعد زيارة لفرقة باليه مسرح البولشوى السوفيتى فى نفس العام ، فاستدعت وزارة الثقافة خبيرا سوفيتيا لانشاء أول مدرسة باليه بالقاهرة . وفى نفس الوقت تعاقدت وزارة التعليم مع خبيرتين يوغسلافيتين للتدريس لفصلين للباليه افتتحا فى نفس العام فى المدرستين الاعداديتين الموسيقيتين (مدرسة للبنين واخرى للبنات) ومقرهما فى حلوان . وبعد نجاح مدرسة باليه القاهرة فى اول عرض لها على خشبة مسرح دار الاوبرا فى ١٤ يونيو عام ١٩٥٩ (وكان عرضا للتدريبات التى يقوم بادائها تلاميذ الباليه) قرر المسئولون فى وزارة التعليم استدعاء خبيرين سوفيتين للتدريس فى فصل الباليه بمدرستى حلوان فى عام ١٩٦٠ . وبدأت الدراسة من جديد على اسس المدرسة الروسية المعتمدة فى الاتحاد السوفيتى . وفى العام التالى (١٩٦١) تم ضم تلاميذ حلوان الى مدرسة القاهرة . وبعد عام آخر (١٩٦٢) تسلمت المدرسة مبنى جديد اقيم خصيصا لها . وهو نفس المبنى الذى تحتله الان بمدينة الفنون .

فى نفس العام ١٩٦٢ اشترك تلاميذ مدرسة القاهرة فى أول عرض مع فرقة محترفة ، وكان ذلك باليه « كسارة البندق » — بيوتر تشايكوفسكى، تصميم فاسيلى فاينونين ، الذى قدمته باليه مسرح « نوفوسيبيرسك » ضمن ما قدمته من عروض (*) .

(*) نوفو سيبيرسك أول فرقة سوفيتية تعرض هذا الباليه خارج حدود الاتحاد السوفيتى، بالرغم من وجوده فى ربرتوار المسارح الروسية منذ عام ١٨٩٢ .

وفى عام ١٩٦٣ قدمت مدرسة الباليه أول موسم لهـا يستمر لمدة اربعة ايام . وكان العرض من جزئين : الجزء الاول : الفصل الثانى من باليه « بحيرة البجع » ــ تشايكوفسكى ، تصميم موريس بتيباه وليف ايفانوف ، واخراج جورسكى . والجزء الثانى : بعض الرقصات المنوعة ، وهذا يعتبر اول حفل منوعات تقدمه المدرسة * . واستقبله الجمهور فى القاهرة استقبالا حافلا .

وبعد نجاح هذا الموسم ، تم ارسال البعثة الاولى والاخيرة ــ حتى الان ــ لدراسة رقص الباليه فى مدرسة البولشوى بموسكو . سافرت خمس فتيات : ماجدة صالح ، مايا سليم ** وعليه عبد الرازق ، ديانا حقاق وودود فيظى . ورجعن الى القاهرة بعد انتهاء دراستهن بعد سنتين ١٩٦٥ . وبعد أن حصلن على خبرة الاشتراك فى الرقصات الجماعية على مسارح « البولشوى » و « قصر المؤتمرات » بالكريملين ، فى كل من الباليهات « بحيرة البجع » و « بوليرو » موريس رافيل ،

وفى تلك الفترة ١٩٦٣ ــ ١٩٦٥ استطاعت المدرسة أن تضيف الى عروضها : « رقصة البولوفيين » (رقصة التتار) من اوبرا « الامير ايجور » ــ الكسندر بورودين ، وباليه من فصل واحد « شوبنيانا » ــ فريدريك شوبان . والعملان من ابداع مصمم الباليه العبقرى ميخائيل فوكين . وكذلك العديد من الرقصات المنوعة .

وبرجوع خريجات مدرسة البولشوى تم اعداد أول باليه كامل من اداء مصريين « نافورة بخشى سراى » *** باريس اسافيف وتصميم راستسلاف زخاروف ، واخرجه فى القاهرة ليونيد لافروفسكى ، كبير مصممى مسرح « بولشوى » سابقا . وتم تقديم هذا العرض لاول مرة فى يوم ٤ ديسمبر عام ١٩٦٦ . وهو يوم هام فى تاريخ فن الباليه فى مصر .

وبهذه المناسبة التاريخية منح رئيس الجمهورية (جمال عبد الناصر) اوسمة وانواط استحقاق للخبراء السوفيت وعميدة المعهد (السيدة عنايت عزمى) والذين قاموا باداء الادوار الرئيسية تعبيرا عن تقدير الدولة للفن والفنانين .

---

* العرض السابق (١٩٥٩) كان لا يتضمن رقصات وانما تدريبات فقط .

** كان اسمها فى ذلك الوقت ناديا ثم نادوشكا ثم مايا تيمنا باسم (مايا بليسيتسكايا) راقصة البالية السوفيتية المعروفة .

*** عادة ما تبدأ الدول الحديثة العهد بفن الباليه بهذا العرض .

وقد سجل التليفزيون المصرى هذا الباليه كاملاً وعرضه أكثر من مرة على مدى سنين طويلة . وقد ساعد ذلك على زيادة عدد مشاهدى الباليه . فاتيحت فرصة اكبر لانتقاء افضل العناصر .

وبعد ذلك تم تخريج اول دفعة من مدرسة باليه القاهرة ، وكان ذلك فى مايو عام ١٩٦٧ .

وسنتوقف هنا عن سرد نشاط مدرسة الباليه ، وذلك لاننا نستهدف فى هذه الدراسة ـ وكما ذكرنا سابقا ـ تناول فن الباليه كظاهرة فنية اساسها مسرح الباليه .

ونشير هنا الى ان المدرسة قد قامت بجهودها الذاتية بعد ذلك بتقديم كل من باليه « دكتور انا مريض » ، ايجور موروزوف واخراج اللاشولجينا بالاشتراك مع ماجدة عز عام ١٩٧٤ ، التى قامت باخراج عملين مصريين اخرين فى المدرسة ايضا : « المولد » ١٩٧٦ موسيقى شعبان ابو السعد و « لوحة السلام » ١٩٨٠ على موسيقى مازوركا من باليه « كوبيليا » ـ كليمان ديليب .

فرقة باليه القاهرة

تكونت الفرقة فى صيف عام ١٩٦٧ ، ونستعرض هنا نشاطها من خريف ١٩٦٧ وحتى تاريخ ١٩٨٣ ، وهو تاريخ اتمام خمسة وعشرين عاما على انشاء مدرسة الباليه . وسنختصر فى هذا العرض السريع على ذكر العروض التى قدمتها الفرقة وتحديد تواريخ اول عرض لها وسنحدد ـ حسب رأينا ـ المراحل التى مرت بها الفرقة فى الطورين الاساسيين الذين سبق وان اشرنا اليهما .

الطور الاول : قدمت الفرقة اول موسم لها فى نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٦٧ وكان حفل منوعات يحتوى على جزئين . وقدمت فيه ـ بالاضافة الى الرقصات المنوعة والرقصات المختارة من باليهات التراث الكلاسيكى ـ لوحة كاملة من باليه « دون كيشوت » موسيقى لودفيج مينكوس ، وهى لوحة « الحلم » . وفى يناير ١٩٦٨ قدمت أول عرض باليه متكامل وهو باليه « جيزيل »ادولف ادام ، وفى ابريل ١٩٦٩ باليه « كسارة البندق » « تشايكوفسكى » ، وفى مارس ١٩٠ قدمت « باليه دون جوان » ل . فيجين ، وفى نفس العام فى مايو باليه من فصل واحد « دافنيس وخلوية » رافيل . وفى العام التالى فى يناير ١٩٧١ كل من باليه من فصل واحد « فرانشيسك داريمينى »

تشايكوفسكى . ومشـــهد من باليـــه « باختيا » مينكوس . وفى مارس من نفس العـــام باليـــه « دون كيشـــوت » مينكوس . ثم احترقت دار أوبرا القـــاهرة فى اكتوبر ١٩٧١ .

وبانتهـــاء عام ١٩٧١ تكون فرقـــة باليـــه القـــاهرة قـــد اتمت طورها الاول والذى يتحدد خصائصه فى تكوين ربرتوار من التراث الكلاسيكى (اربعة باليهـــات كاملة وباليهين من فصل واحد ومشهد من باليه) .

وبالاضـــافة الى ذلك اشتركت الفرقـــة فى اداء رقصـــات الباليـــه فى عروض الاوبـــرا الايطاليـــة التى قـــدمت فى هـــذه الفترة (وهـــو تقليـــد كانت تتبعـــه مدرســـة الباليـــه ايضـــا قبـــل نشـــأة الفرقة) . وكذلك اشـــتركت الفرقـــة فى تقـــديم رقصـــات اوبـــرا « اورفيو » ــ كريستوف جلـــوك ، وهى اول اوبـــرا تقدمها عناصر مصرية من خريجى الكونسرفتوار المصرى ، وكان ذلك فى فبرايـــر عـــام ١٩٦٨ ، كما اشـــترك اربعـــة من صوليستات * الفرقة فى عرض المنوعات التى قدمته فرقة باليه مسرح «كيروف» السوفيتى (ليننجراد) ضمن الموسم الفنى الذى قدمته فى القـــاهرة بمناســـبة عيـــدها الالفى وكان ذلك فى ابريل عام ١٩٦٩ . فقـــد اشـــترك كل من عبد المنعم كامل ومايـــا ســـليم فى تقديم اداجو ** من باليه «جيزيل» وماجدة صالح ويحيى عبد التواب فى تقـــديم رقصة « العميـــاء » كما شـــاركت الفرقة فى أداء رقصات البـــاليه فى أوبريت «حيـــاة فنـــان » ــ يوهان شتراوس التى تم تقـــديمها بمسرح دار الاوبرا فى ديسمبر ١٩٧٠ .

وقـــد كان التطـــور الفنى للفرقـــة فى هـــذه المرحـــلة تطورا مضطردا ابتداءا من المستوى المدرسى ــ حيث لم يكن عدد الفرقة قـــد اكتمل بحيث تعتمد على نفســـها دون الالتجـــاء الى عناصر من مدرســـة الباليـــه ــ وحتى اكتســـاب الخبرات فى اداء الرقصـــات الجماعيـــة الكبيرة العـــدد واداء الادوار الدراميـــة الصعبة . كمـــا انـــه ، وبالاضـــافة الى الاعتماد على الخبرة السوفيتية، دعى مصمم باليه فرنسى (سيرج ليفار) الذى أخرج للفرقـــة باليـــه « دافنيس وخلوية » . وفى هذه المرحلة تطـــورت عناصر العرض المسرحى من ديكـــور واضاءة وقيادة اوركسترا . اذ تـــم اعـــداد خشـــبة مسرح الاوبـــرا بمعـــدات تكنيكية جـــديدة . وشـــارك من قائدى الاوركسترا كل من : احمـــد عبيـــد وطـــه ناجى وشعبان ابـــو الســـعد الذى تخصص بعد ذلك فى مصـــاحبة عـــروض فرقـــة الباليـــه ممـــا كان يســـاعد على تقـــديم عـــروض حيـــة على مســـتوى فنى عال . كمـــا تم

---

* صوليست : راقص منفـــرد .

** اداجـــو : رقصة ثنائية بطيئة .

فى هذه المرحلة اعداد ورش فنية للديكور والملابس والاحذية .
وبالاضافة الى تصميمات الديكور التى كان يعدها فنان من مسرح
« البولشوى » شارك كل من الفنانين عبد الله العيوطى ومصطفى صالح
الذى تفرغ للعمل بالفرقة لفترة طويلة . كما استطاعت الفرقة
أن تقدم عروضها فى كل من أسوان والاسكندرية . .

وكان لهذا النجاح تأثيره فى المنطقة وخاصة البلاد العربية
التى سارت على نهج مصر . . فاستدعت كل من العراق والجزائر
الخبراء السوفيت لانشاء مدرستين للباليه فى كل من بغداد ١٩٦٨
والجزائر ١٩٧٠ .

ورغم كل هذه الايجابيات نود هنا ان نوجه النظر الى
مؤشر سلبى ، وأن كان مغزاه فى هذه الأونة ليس ذا دلالة كبيرة ، ولكنه
كان بداية لظاهرة سلبية كاملة استفحلت فيما بعد . ونعنى بذلك
هجرة صوليست فرقة الباليه رضا شتا الى الخارج ، بعد ان
قام بالدور الرئيسى فى باليه «دون جوان » ، وقد كان هو وعبد المنعم
كامل الراقصين الاولين للفرقة . اذ تشاركا فى اداء الادوار الرئيسية
للباليهات الكاملة التى قدمها المصريون قبل « دون جوان » وهى كل
من « باختشى سراى » و « جيزيل » و « كسارة البندق » . ورضا شتا
الان من اشهر راقصى الباليه فى اوربا الغربية . وسنتعرض لظاهرة
الهجرة بالتفصيل فيما بعد .

الطور الثانى : وينقسم هذا الطور — المتداخل مع الطور
الأول — الى عدة مراحل . وسنرى أن هذه المراحل قد تذبذبت
نحو التقدم تارة ونحو التقهقر تارة اخرى لاسباب سنوردها
فى حينها .

المرحلة الاولى : فى هذه المرحلة عانت الفرقة من افتقار دار
الاوبرا الذى لم يشرع فى بناء غيره حتى اليوم . فتوجه الاهتمام
لمحاولة الحفاظ على ما تم انجازه فى مجال تكوين الربرتوار الكلاسيكى
العالمى . وبدأت الفرقة اعادة تقديم عروضها السابقة فى كل
من مسرح البالون ومسرح جامعة القاهرة ومسرح سيد درويش . كما
قدمت بعض العروض فى الاسكندرية . ونظرا لان هذه المسارح
لم تكن توفر الظروف الملائمة لتقديم هذه العروض فقد بدأ
التفكير بعد حريق دار الاوبرا مباشرة فى تقديم العروض خارج مصر ،
خاصة وأن المستوى الفنى فى ذلك الوقت كان قد وصل الى درجة
تسمح بذلك .

فتقرر ارسال اثنين من صوليستات الفرقة الاوائل (ماجدة صالح وعبد المنعم كامل) للقيام بالادوار الاولى فى باليهات تعرض فى عدد من مدن الاتحاد السوفيتى فى شهرى ديسمبر ١٩٧١ ويناير ١٩٧٢ . فاشتركا فى عرض فرقة باليه « البولشوى » فى باليه « دون كيشوت » على خشبة مسرح قصر المؤتمرات فى الكريملين . ثم فى باليه « جيزيل » فى مسرح الاوبرا والباليه فى لينينجراد المسمى باسم كيروف . وكذلك مسر الأوبرا والباليه فى مدينة نوفوسيبيرسك ، وفى كل من « جيزيل » و « دون كيشوت » على مسرح الاوبرا والباليه فى مدينة طشقند واستقبلتها الجماهير فى المدن السوفيتية الاربع استقبالا حارا .

لاشك ان هذه المرحلة قد اكسبت الاثنين خبرة باشتراكهما باداء الادوار الرئيسية مع فرق باليه محترفة على مستوى عال . وهى خبرة مختلفة نوعيا بالنسبة لهما اذا ما قارناها بخبرتهما السابقة :

أولا : اشتراك ماجدة صالح مع زميلاتها حينما كن يدرسن فى مدرسة موسكو — فى الرقصات الجماعية مع فرقة البولشوى ، **ثانيا** : اشتراكهما مع فرقة باليه كيروف فى القاهرة ، **ثالثا** : القيام بجميع الأدوار الرئيسية فى ربرتوار فرقة القاهرة حتى نهاية عام ١٩٧١ .

وفى نفس الوقت الذى كانت فيه الفرقة مستمرة فى عرض الربرتوار القديم كانت وزارة الثقافة تعد لاقامة مهرجان للثقافة المصرية فى بعض مدن الاتحاد السوفيتى . وبالطبع كانت فرقة باليه القاهرة واحدة من اهم فقرات المهرجان .

ومن ناحية اخرى ، فرغم ازمة افتقاد مسرح الاوبرا فقد كانت فرقة الباليه فنيا قد قطعت شوطا طويلا على طريق تكوين ربرتوار من التراث الكلاسيكى . وكان عليها ، ان اجلا او عاجلا ، أن تفكر فى خلق عرض الباليه القومى . وخاصة وأنها ذاهبة لعرض فن الباليه فى بلد الباليه ، فلابد ان تقدم شيئا خاصا بها والا كانت بغير وجه مميز . وهكذا كانت أول محاولة فى هذا المضمار باليه « الصمود » موسيقى مختار اشرفى (سوفيتى) وتصميم عبد المنعم كامل . وكان العرض الاول فى القاهرة فى يوليو ١٩٧٢ . ثم اضيف الى بقية عروض الفرقة من التراث الكلاسيكى الذى عرضته فى المهرجان فى موسكو ولينينجراد فى اكتوبر ١٩٧٢ . وقد نالت عروض الفرقة تقدير واستحسان الجمهور والنقاد .

وبعد رجوع الفرقة الى القاهرة قدمت قبل انتهاء عام ١٩٧٢ باليه جديدا من فصل واحد « بوليرو »وهو اول باليه جديد منذ « دافنيس وخلوية » مايو ١٩٧٠ ، باستثناء الصمود (يوليو ١٩٧٢) .

وفى الاحتفال بمرور ١٥ عاما على انشاء مدرسة الباليه والذى اقيم فى يناير ١٩٧٤ قدمت الفرقة كل من « بوليرو » و « نافورة باختشى سراى » و « جيزيل » و « دون كيشوت » ، وعدل باليه « الصمود » بعد حرب ١٩٧٣ وعرض تحت اسم « الطن » ، وقدمت المدرسة باليه « دكتور انا مريض » .

وقد كان المهرجان احتفالا حقيقيا . فقد حضر من الاتحاد السوفيتى للمشاركة فى هذه المناسبة وزيرة الثقافة يكاترينا فورتسيفا ، وكبير مصممى مسرح البولشوى يورى جريجا روفتش ، والراقصتان المشهورتان نتاليا بسميرتنوفا التى شاركت بدور جيزيل وماليكا سابيروفا التى شاركت بدور كيترى « دون كيشوت » ، والراقص الارمينى فيلين جالستيان الذى شارك بدور البرت « جيزيل » ودور بازيل « دون كيشوت » .

وبهذا المهرجان — فى رأينا — تنتهى المرحلة الأولى والتى تتحدد خصائصها فى محاولة التغلب على مشكلة افتقار مسرح الأوبرا . فكانت الرحلة الفنية الاولى للعرض خارج مصر . وكان واضحا محاولة الاقتصار على ما هو موجود والحفاظ عليه قدر الامكان دون اضافة اى جديد الى الربرتوار . وهذا فى حد ذاته انجاز كبير ومن المهم الاشارة الى ان اهم ما يميز هذه المرحلة هو الاقدام على محاولة ابداع أول عمل قومى « الصمود » . وننوه بأنه باستثناء هذا العمل لم يجد على الربرتوار اى جديد من مارس ١٩٧١ ولمدة حوالى اربعة سنوات سوى باليه « بوليرو » من فصل واحد .

المرحلة الثانية : مما يلفت النظر فى هذه المرحلة هو قيام الفرقة بأربع رحلات فنية خارج مصر خلال اربع سنوات فبعد رحلة الاتحاد السوفيتى فى اكتوبر عام ١٩٧٢ قامت الفرقة برحلة الى بلغاريا ويوغسلافيا فى فبراير ومارس عام ١٩٧٥ ، ثم برحلة الى سوريا فى يوليو عام ١٩٧٧ ، ثم الى اليابان فى اكتوبر ١٩٧٧ ، واخيرا الى المانيا الاتحادية فى يونيو ١٩٧٩ .

اما بالنسبة للعروض الجديدة فقد تم تقديم باليه « الفالس الكبير » يوهان شتراوس عام ١٩٧٤ وفى الفترة ٧٦/٧٥ تقديم أربعة باليهات

من فصل واحد : « لوركيانا » على مختارات من الموسيقى الشعبية الاسبانية، « هاملت » على موسيقى ديمترى شستاكوفيتش لفيلم سوفيتي بنفس الاسم ، « شهر زاد » ريمسكى كورساكوف » ، « ليلى والمجنون » على موسيقى محمد الضبن (عراقى) ، وفى نوفمبر ١٩٧٦ اشتركت الفرقة فى اوبرا ــ باليه « عيون بهية » موسيقى جمال سلامة (صمم رقصاتها عبد المنعم كامل بالاشتراك مع عصمت يحيى) .

وفى عام ١٩٧٩ تم تقديم باليه كامل « جاينيه » ارام خاتشاتوريان ، وباليه من فصل واحد « الفاتنات السبعة » كارا كارايف . وتم تقديم اطول موسم فى تاريخ الباليه المصرى بدأ فى ديسمبر ١٩٧٩ وامتد الى شهر فبراير ١٩٨٠ ، قدم فيه اكثر من ثلاثين عرضا .

وفى يناير ١٩٨٠ قرر رئيس الاكاديمية د. رشاد رشدى الاستغناء عن الخبراء السوفيت .

وبهذا ــ فى راينا ــ تنتهى المرحلة الثانية والتى تتضح خصائصها فيما يلى : **اولا** : انتهاء خدمة الخبراء السوفيت بعدما يزيد عن ٢١ عاما من العمل المتواصل منذ انشاء اول فصل فى مدرسة باليه القاهرة عام ١٩٥٨ . **ثانيا** : الزيادة الخطيرة فى عدد المهاجرين من الفنانين **ثالثا** : عدم مصاحبة الاوركسترا للعروض التى قدمت فى القاهرة اذ تم الاعتماد على التسجيلات الموسيقية . ومن المعروف ان كل راقص منفرد له خصائصه التكنيكية التى تتطلب من قائد الاوركسترا اظهارها بالمصاحبة المناسبة له . وبالتالى حرم الباليه من هذه الامكانية . **رابعا** : الاعتماد اساسا على الرحلات الفنية خارج مصر . **خامسا** : تقديم باليهين جديدين كبيرين « الفالس الكبير » ، و « وجاينيه » . **سادسا** : تقديم ستة باليهات جديدة من فصل واحد .

المرحلة الثالثة : تم فى الفترة من فبراير ١٩٨٠ الى ديسمبر ١٩٨٢ تقديم عملين جديدين كل منهما من فصل واحد من تصميم مصريين : « المعبد » على موسيقى اليكترونية والباليه من تصميم د. يسرى سليم ، و « كارمن » ــ جورج بيزيه ، تصميم د. عبد المنعم كامل . ولم يتم تقديم اى موسم خاص لفن الباليه من ديسمبر ١٩٨٢ وحتى خريف ١٩٨٣ .

وفى راينا فان المرحلة الثالثة لم تنته بعد ، وبالرغم من ذلك فالخصائص التى يمكن ان تميز هذه الفترة القصيرة : **اولا** : ان العمل فى الفرقة بدأ يعتمد على المصريين فقط . **ثانيا** : عدم القيام بأى

رحلة للخارج . **ثالثا :** عدم تقديم اى باليه كبير . **رابعا :** أستمرار هجرة الفنانين .

ويجب الاشارة الى انه قد انتهت فى هذه المرحلة فترة خدمة السيدة / عنايت عزمى المشرفة السابقة على فرقة الباليه منذ نشأتها وحتى مايو١٩٨٣ (باستثناء فترتين قصيرتين : عام ١٩٧٠ ، ١٩٧٨ — ١٩٧٩ . واستلم د. عبد المنعم كامل مهام هذا المنصب من بعدها . واخيرا فقد تخرجت فى اكتوبر عام ١٩٨٣ اول دفعة من مدرسة الاسكندرية والتى انشئت فى عام ١٩٧١ . وتدير هذه المدرسة منذ نشأتها السيدة/ودود فيظى خريجة المعهد العالى للباليه وراقصة الباليه السابقة .

ونود ان نشير الى ان الباليه المصرى فى الفترة من ١٩٦٩ الى ١٩٨٣ قام بالاشتراك فى حوالى ٢٠ مسابقة دولية فى كل من موسكو بالاتحاد السوفيتى ، فارنا ببلغاريا ، هافانا بكوبا ، طوكيو باليابان وجاكسون بالولايات المتحدة .

لقد عرضنا بذلك وفى ايجاز شديد كل الاعمال التى قدمتها المدرسة والفرقة خلال ٢٥ عاما كمادة مركزة تنشر لاول مرة . وبالطبع فان هذه المادة فى حاجة الى معالجة مستفيضة من الباحثين حتى يمكن — كما ذكرنا سابقا — التوصل الى تقييم ظاهرة وجود وتطور فن الباليه فى المجتمع المصرى .

وسنتناول هنا فقط علاقة الجمهور فى مصر بفن الباليه وهو ما يلقى الضوء على هذه الظاهرة .

جمهور المسرح المصرى وفن الباليه

الواقع ان العلاقة بين الجمهور وفن الباليه فى مصر خضعت كغيرها من الظواهر الفنية للكثير من التغيرات . فان كنا قد قسمنا عملية تطور فن الباليه الى طورين وعدة مراحل ، فلا شك أن لهذا التقسيم انعكاسة على مراحل علاقة الجمهور بهذا الفن . ونضيف الى هذا التقسيم عاملين آخرين : **أولا :** أن علاقة الجمهور المسرحى فى مصر بدأت مع فن الباليه قبل انشاء مدرسته فى مصر **ثانيا :** ان نوعية الجمهور فى كل مرحلة والامكانيات المتاحة اجتماعيا لتوعية الجماهير بهذا الفن الجديد ونوعية هذه الامكانيات فى تغير مستمر .

نبدأ بتأكيد حقيقة قائمة وهى أن العلاقة بين الجمهور المصرى وفن الباليه الآن ليست هى العلاقة التى كنا ننشدها بعد مرور ربع قرن من انشاء المدرسة . بل وبالتحديد بعد أكثر من ستة عشر عاما من انشاء فرقة الباليه المصرية . فما سبب ذلك ؟ هل صحيح أن فن الباليه كفن نشأ فى البلاد الغربية ليس له مكان بين جماهير بلاد الشرق ؟ ونتعجل الاجابة قائلين بأن تلك مقولة غير صحيحة على الاطلاق . وهل فن الباليه هو فن للصفوة فقط وليس لعامة الناس ؟ والاجابة أيضا على هذا السؤال ستكون بالنفى . فما هو التفسير البديل اذن ؟ ولنبدأ منذ أول العلاقة بين الجمهور المصرى وفن الباليه .

بالنسبة لأول مرة تم عرض فن الباليه على الجماهير فى مصر ، والتى يرجع تاريخها كما ذكرنا الى افتتاح دار أوبرا القاهرة ١٨٦٩ ، فان جماهير هذا المسرح فى ذلك الوقت اما كانت من الأجانب القائمين فى مصر واما كانت من تلك الطبقة التى سبق وأن تعرفت على هذا الفن اثناء زياراتها لأوربا . كما أن ارتياد دار الاوبرا فى هذه الأونة لم يكن الغرض الاساسى منه هو التمتع بالفنون بقدر ما كان سلوكيات أوربية يمارسها نسبة كبيرة للتظاهر بتحليها بصفات وسلوكيات الأوربى المثقف . ولا شك أنه وبالتدريج كان يطرأ شىء من التغير على هذه الجماهير ، طبقا لعوامل التغير والتطور الاجتماعى التى تدفع دائما ببعض الفئات لتشارك الفئات الأعلى فى مكانها وبالتالى فى سلوكياتها . ثم كانت ثورة ١٩٥٢ التى اتاحت الفرصة للطبقة المتوسطة وعلى رأسها مثقفوها الى ارتياد مسرح دار الأوبرا . ومع مرور الوقت ، واستمرار عرض هذا الفن فى دار الأوبرا ، زاد عدد الجماهير وانضمت اليهم فئات أخرى . واعتقد أن نجاح مدارس وفرق الباليه الخاصة فى بداية الخمسينات كان دليلا على أن العلاقة بين فن الباليه والمصريين قد ارتقت الى درجة نوعية أعلى وهى الاقبال على ممارسته .

ففى هذا الوقت كانت فكرة انشاء مدرسة حكومية هو تطور منطقى للعلاقة بين فن الباليه والجمهور المصرى . وحتى اذا ما حددنا بعض الأسماء التى كانت صاحبة المبادرة والمساندة فى انشاء مدرسة الباليه وعلى رأسهم د. ثروت عكاشة(*) ، فان فضلهم يكمن أساسا فى التعبير عن رغبة كانت موجودة بالفعل عند الكثير من ابناء الطبقة المتوسطة التى انطلقت تنمو وفقا لتطلعاتها بعد تملكها للسلطة .

(*) د. ثروت عكاشة : كان وزيرا للثقافة وقت انشاء كل من مدرسة وفرقة الباليه . وقد كان صاحب مبادرة ، وراعيا حقيقيا لتجربة فن الباليه فى مصر لفترة طويلة .

ونحب أن نشير هنا الى أن اختيار المدرسة الروسية والخبراء السوفيت لانشاء هذه المدرسة لم يكن محض صدفه . فالمدرسة الروسية للباليه لها سمعة تاريخية متألقة فى أوربا منذ بداية القرن ، وبالتحديد منذ المواسم الروسية التى نظمها سرجى دياجيليف معتمدا على الفنانين الروس فى مجالات الفن المختلفة وخاصة فن الباليه . (بدأت هذه المواسم عام ١٩٠٩) .كما أنه فى تلك الأونة بدأت تنمو علاقة سياسية جديدة نوعيا بين مصر والاتحاد السوفيتى وخاصة بعد الوقوف مع مصر فى أزمة العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ . وبالتالى فلم تكن ـ فقط ـ الرحلة الفنية التى قام بها مسرح البولشوى الى القاهرة عام ١٩٥٨ هى السبب فى اختيار الخبراء السوفيت لانشاء مدرسة البالية .

ويمكننا هنا أن نقول أن البداية الاكاديمية لفن الباليه فى مصر لم تكن هى التى خلقت الجماهير حولها بقدر ما خلقتها الجماهير نفسها تجسيدا لرغبتها . ونحن هنا لا نقصد بالجماهير بأنها أغلبية الشعب المصرى ولكن نقصد هذه الطليعة المثقفة التى كانت تدفعها طموحاتها الى تحقيق كل أحلامها لتثبت لنفسها أنها أخيرا وبعد فترة من الاستعمار طال لمدة قرون تمتلك القدرة على تشكيل وعيها بنفسها .

وتابعت هذه الفئة أحداث تطور فن الباليه فى مصر بالتفصيل . وقدمت أولادها ليشاركوا فى هذه البداية . وفى حمية الحماس والهالة الاعلامية التى كانوا يحيطون بها كل خطوة صغيرة ابتداء من أول عرض مدرسى بسيط فى عام ١٩٥٩ وكل عرض وحتى كل امتحان انتقالى من سنة الى أخرى (الدراسة فى المدرسة تستمر لمدة ٩ سنوات) ، راح الكثيرون من أبناء هذه الطبقة وبعض أبناء الطبقات الأخرى يلتفون حول هذه هذه التجربة ويمدونها ـ هم أيضا ـ بأولادهم وبناتهم . واتسعت نسبة دائرة الجماهير نسبيا ، ولكنها ظلت لا تبتعد كثيرا عما يمكن أن يطلق عليهم اسم جماهير دار الأوبرا . وان كانت هذه التسمية تنطبق على فئات تتسع وتختلف نوعياتها بالتدريج منذ انشاء دار الأوبرا الى ما بعد الثورة . ثم زاد هذا التغير سرعة مرورا بالخمسينات وبلغ أوجه فى نهاية الستينات . ثم احترقت دار الأوبرا (١٩٧١) .

ولا شك أن حريق دار أوبرا القاهرة كان كارثة ثقافية لها تأثيرها السلبى على الحياه المسرحية والموسيقية فى مصر . بالاضافة الى خسارة القيمة التاريخية للدار نفسها وللقيم الثقافية التى فقدت نتيجة للحريق ، مثل المتحف الذى كان يحوى كنزا ثمينا من الديكورات والملابس وكذلك الأرشيف الذى يحوى وثائق هذه الدار التى تركزت على خشبة مسرحها الحركة المسرحية فى مصر لحقبة طويلة زادت عن قرن بعامين .

أما بالنسبة لفن الباليه فكان تأثير هذه الكارثة عظيما ، اذ فقد بفقدان دار الأوبرا داره وبيته الذى فيه نشأ وخطى خطواته الأولى وتشرد من بعده بدونه . وفقد بفقدانها جمهورا التف حوله بالتدريج ولفترة طويلة . وبدأت فرقة الباليه محاولة البحث عن مقر آخر لعروضها وحتى الآن ، دون جدوى . وذلك لما تتطلبه عروض الباليه الكاملة من مواصفات فى المسرح الذى يقدم على خشبته . منها اتساع خشبة المسرح لسهولة الحركة عليها ، ووجود حد أدنى من تكنيك تحريك الديكور والمناظر والاضاءة بالسرعة المطلوبة ، بالاضافة الى حفرة الاوركسترا التى تتسع لاوركسترا كامل يصاحب العروض بموسيقى حيه . وقدرة البناء على توصيل الموسيقى الى كل مشاهد دون استعمال ميكروفونات ، وهى من أساسيات العرض المسرحى الموسيقى بما فى ذلك فن الباليه .

فهل كانت هذه الكارثة ذات تأثيرات سلبية فقط ؟ الواقع أنه رغم فداحة الخسارة التى ألمت بفن الباليه ، فقد كان هناك بعض المكاسب — اذا أمكننا أن نستعمل مثل هذه الكلمة فى معرض الحديث عن أزمة . لقد كانت أولى محاولات فرقة الباليه للبحث عن مسرح هو استبدال دار الأوبرا بمسرح البالون . ومعروف أن جمهور البالون يتميز عن جمهور دار الأوبرا بأن تمثيل فئات وطبقات الشعب المصرى فيه تمثيلا أكثر اتساعا . وبذلك اتيحت — للعديد من ممثلى هذه الفئات على مدى العروض التى قدمتها الفرقة — أن تشاهد فن الباليه لأول مرة . وكان استقباله لها استقبالا غير متوقع .

لقد كان لفن الباليه فى أول خطوة كبرى له (عرض باليه باختشى سراى ١٩٦٦) تجربة مشابهة ولكنها لم تستمر أكثر من أربعة أيام . اذ تم تقديم العرض الأول بعد القاهرة فى مسرح صغير بمدينة اسوان فى يناير ١٩٦٧ . وكان قوام الجمهور أساسا من العمال القائمين بأعمال السد العالى .

وكان أول لقاء بين هذا الفن ((الغربى)) وممثلى الكادحين من ((الشرق)) اثباتا لخطأ المقولة الشائعة . ولكن لم يتم الاتفاق من هذا المؤشر الهام . وعاد فن الباليه أدراجه الى دار الأوبرا ليعزل نفسه عن الجماهير الواسعة ولمدة طويلة (خمس سنوات) حتى اضطر اضطرارا للخروج اليهم مرة اخرى بعد حريق دار الأوبرا .

ولعل يوم المسرح العالمى فى السابع والعشرين من مارس عام ١٩٧٢ حينما عرضت فرقة الباليه عملا من فصل واحد ((فرانشيسكا داريمنى)) كان يوما هاما فى تحديد هذه العلاقة . كان دخول المسرح — كما هو معروف — بدون مقابل . ولم تكن الغالبية العظمى من الجماهير تعلم بوجود عرض باليه ضمن المنوعات التى كانت ستقدم فى ذلك اليوم . وانصهرت الجماهير

مع الفنون المختلفة التى قدمت لهـــا ، فغنت مع المغنيين وصفقت على الايقاع مع فرق الرقص الشـــعبى ودارت (قفشات) بينهـــم وبين ممثلى المسرح الكوميدى . ثم فوجئوا باعلان فقرة البـــاليه . فساد المسرح صمت عميق . وبدأت الموسيقى واستمر العرض لمـــدة اثنتين وعشرين دقيقة . كانت عيونهم وقلوبهم مشدودة الى ما يحدث على خشبة المسرح . وفى المشهد الذى يقتل فيه « دجـــوتو » بضربة واحدة من ســـيفه كلا من أخيه « باولـــو » وحبيبته « مرانشيسكا » ، صدرت من القاعة شهقة واحدة مكتومة ، واستمر الجميع فى متابعة اللوحة المـــأساوية الراقصة لموت الحبيبين . وتابعوا بعد ذلك اللوحة التالية التى تعرض عذاب « دجوتو » فى الجحيم وقد امسكوا بأنفاسهم تماما . وحين أسدل الســـتار اشتعلت القاعة بتصفيق حـــاد فجر السكون الذى التزموه طويلا .

لا نريد بذلك القول أن هذه الجماهير قد استوعبت فجأة هـــذا العمل ، وبالتالى ، فهم قادرون على تذوق فن البـــاليه . وانما الغرض من ذكر هذه الحادثة هو التأكيد مرة أخرى على أن خروج فن البـــاليه من دار الأوبرا أول مرة فى ينـــاير ١٩٦٧ وثانى مرة فى مارس ١٩٧٢ الى عامة النـــاس ، انمـــا أثبت أن الجماهير فى مصر مستعدة لاستقبال هذا الفن ، ولكنها فى حـــاجة الى أن يقترب هو منهـــا . اذ أنه طالمـــا بقى الفن فى صومعـــة بعيدة عنهـــا فلن تفكر فى الاقتراب منـــه ظنا منهـــا بأنه ليس لهـــا وانما لرواد الصـــوامع . ونقصد بذلك أن نقـــول أن الجماهير فى مصر لا تقاطع فن البـــاليه ولا تبتعد عنه وانما العكس هو الصحيح .

فهل مجـــرد خروج فن الباليه كاف فى حد ذاته من أجل خلق هذه العلاقة الوثيقة التى ذكرناها من قبل ؟ بالطبع لا . ان ذلك ضرورى من أجل تعريف هذه الجماهير بهذا الفن الجديد ــ فى شكله ــ عليهم . ولكن تعرف الجماهير على هذا الفن ليس الا نقطة البداية . والخطوة والخطوات التـــالية هـــو ضرورة ابداع فن يخاطبهم ويخاطب وجدانهم .

ويحضرنا هنا سؤال قد طرحـــه السيد محمد عزيزه حـــــول المسرح العربى (٨) اذ يقـــول ما معنـــاه : هل يوجـــد مسرح عربى ، أم أن هنـــاك مسرح يؤدى الأدوار فيه العرب ؟ وقد أجاب بنفسه على السؤال قائلا بأنـــه يوجد مسرح يؤدى الأدوار فيه العرب . ونفس السؤال يمكن أن نضيفه وأن كان بشكل آخر بالنسبة لفن البـــاليه فى مصر . وستكون اجابتنا عليـــه مثلما أجاب السيد محمد عزيزه .

ولكننا هنا نحب أن نكمل عرض وجهة نظـــره . فانه قـــال أن المسرح العربى قد دفـــع مقابل تواجده فى الشكل الاوربى ثمنا باهظا من أصالته .

اذ كان ينبغى عليه أن يطور العناصر « الما قبل مسرحية » حتى يصل الى شكله الخاص والمميز له . ولكننا هنا نقول أن فن الباليه يختلف عن المسرح الدرامى . فان الشكل الأوربى لفن الباليه ضرورة لا مفر منها . ولذلك فليس هناك ثمنا باهظا دفعه من أصالته فى مصر ، وانما هناك عوامل ذكرناها تؤثر على تطور هذا الفن .

محاولات خلق عرض الباليه القومى

لقد اقدم الموسيقيون والمصممون المصريون على خوض مجال خلق عرض الباليه المصرى . فكانت هناك كل من « الصمود » و « المعبد » و « ايزيس وأزوريس » موسيقى جمال عبد الرحيم تصميم فنانة المانية(*) ، و « المولد » و « لوحة السلام » وهى كلها أعمال تم ابداعها اساسا بهدف التوصل الى الأشكال الأنسب لعروض الباليه المصرية . ومرة اخرى نذكر انه لا يمكن التعرض لهذه الأعمال بالتحليل الذى تستحقه فى اطار دراسة شاملة كهذه . ولذلك نكتفى هنا بالاشارة اليها وتقييمها على أساس انها أولى الأعمال فى هذا المضمار التى طرقت هذا المجال البكر والصعب فى نفس الوقت . وهى حتى الآن لم تصل بعد الى اكتمال العناصر الأساسية لعرض الباليه المصرى : وهو أن يجتمع فى الدراما والموسيقى والتصميم والأداء ما يخاطب وجدان المصريين شكلا ومضمونا .

جوهر الأزمة

هل عدم اكتمال تجربة خلق عرض الباليه القومى فى مصر هى العامل الأساسى فى تدهور العلاقة بين الجماهير وفن الباليه فى مصر ؟ لا شك أنه أحد الأسباب ولكن أهميته تتضاءل بالنسبة للعوامل الأخرى . ففى المرحلة التى كانت فيها الفرقة تقدم التراث الكلاسيكى ومحاولات ابداع العرض القومية (اى فى الوقت الذى كانت الفرقة تسعى — قدر ما تستطيع — من اجل خلق وتوطيد العلاقة المنشودة مع الجماهير) كانت هناك عوامل اخرى لها تأثيرها المحسوس على هذه العلاقة .

ومن أهم هذه العوامل — فى نظرنا — هى هجرة فنانى وفنانات الباليه من فرقة الباليه ، سواء كان ذلك الى مجال التدريس أو الى مجال ممارسة الرقص بعيدا عن الفرقة داخل وخارج مصر(**) ويجب أن ينظر

(*) عرض هذا الباليه فى المانيا فى يونيو ١٩٧٩

(**) عدد الراقصين والراقصات فى الفرقة الان قليل جدا (حوالى اربعين) بالمقارنة بعدد الذين تم تخرجهم من مدرسة الباليه حوالى (٢٤٠) . وحتى لو اضفنا اليهم خريجى مدرسة الباليه العاملين فى مجال التدريس والتدريب داخل اكاديمية الفنون (حوالى ٢٠) . فلن يزيد ذلك عن ربع ما كان يجب تواجده اليوم .

الى هذه الظاهرة السلبية على انهـا سبب ونتيجة فى نفس الوقت للظـاهرة السلبية الأخرى وهى تدهور علاقة الجماهير بفن الباليه فى مصر(***) .

فالبنسبة لتأثير الهجرة على علاقة الجماهير ، فان ريبرتوار الفرقـة (وهو واجهة الفرقة من حيث امكانياتها ومستواها الفنى) لا يمكن الحفـاظ عليه الابوسيلتين : الأولى (وهى سائدة فى أغلبية الفرق حتى الآن) فهى وجود الفنانين الذين اشتركوا فى أداء هذه الأعمـال والذين يمكن بواسـطتهم اعادة اى عرض من أعمـال الريبراتوار فى اى وقت سـواء بأدائهم أوبتلقينهم اياه لجيل ثان من الفنـانين ، بما فى ذلك النص الكوريوجرافى والمستوى الفنى لأدائه . والوسيلة الثانية هى تسـجيل هذه الأعمال سينمائيا أو تليفزيونيا لنفس الغرض . وبما انه لم تسـجل اغلب اعمال ريبرتوار فرقـة باليـه القاهرة ، فيظل الاعتماد على الوسيلة الأولى هو الأساس . وبذلك يفقـد فن الباليه فى مصر امكانية الحفاظ على التقـاليد التى هى محصلة ما بذل من مجهود على مدى تاريخه كله بسبب الهجرة .

أما بالنسبة لأسباب ظاهرة الهجرة فهى مختلفة : أولا ـــ عـدم وجود مسرح يوفر امكانية عروض التراث الكلاسيكى (منذ احتراق الأوبرا) والذى يظهر الامكانيات الفنية لكل فنان كمبدع متفـرد . كما يعطى الفرصة للكثير من الأجيال الجديدة للتمرس على أداء الرقصات الجماعية المختلفة الأساليب، وكذلك على اداء الأدوار المنفـردة الصغيرة ثم الكبيرة . ثانيا ـــ عدم وجود أوركسترا يصاحب عروض الباليه مما يفقدها عنصرا حيويا ضروريا لاكتمـال تأثير العرض على الجماهير . وقد يكون هناك الكثير من الفرق التى تلجـأ الى استعمال التسجيلات الموسيقية المصاحبة للعروض . وانما عادة ما يكون ذلك فى حـدود تسـهيل الانتقال للعرض الى اماكن بعيدة عن مقـر الفرقة الأصلى ، أو بسبب الاقتصاد فى النفقات (بالنسبة للفرق التجارية) وهـو لا شك مما يؤثر سلبيا على المستوى الفنى للعروض ، كما لا يتيح الفرصـة للفنان لاظهـار ابداعه المنفـرد . ثالثا : الاستغناء عن الخبرة الأجنبيـة (السوفيتية) بشكل غير مخطط له . فلا شك ان اعتماد فن البـاليه فى مصر على امكانياته الذاتية هدف قومى هام . ولكن ، لابد وأن تكون هناك فتـرة انتقالية محسوبة تماما من أجل أن نصل الى هدفنا باقل خسائر ممكنة . وذلك ما لم يكن فى الحسبان حينما انفـرد رئيس الأكاديميـة (د. رشاد رشدى) بالاستغناء عن كل الخبراء السوفييت بشكل مفاجىء فى يناير ١٩٨٠ . فكان هؤلاء الخبراء يمثلون الوسيلة التى تنتقل بواسطتها التقاليد العالمية والروسية

(***) من مؤشرات هذه الظاهرة السلبية انه يتم تقـدم حوالى اربعين طالبـا وطالبـة لمدرسة الباليه ، فى حين انه وصل عدد المتقدمين فى منتصف السبعينات الى حـوالى الف طالب وطالبة لاختيار عشرين او ثلاثين منهم .

خاصة الى مصر . وكذلك تربية الكوادر اللازمة للاستمرار معتمدة على امكانياتها الذاتية فى الوقت المناسب (ولم يكن فى ذلك الوقت قد بقى على ذلك الكثير) .

هذا بالنسبة للأسباب الفنية . أما بالنسبة للأسباب غير الفنية فنذكر ما يلى :

اولا — لقد كانت هناك ظروف اجتماعية معوقة لتطور الفنون الجادة بشكل عام وفن الباليه بشكل خاص . ففى الوقت الذى نشات فيه فرقة الباليه بهدف تقديم فن رفيع بدات مرحلة جذر ثقافى بعد هزيمة ١٩٦٧ . وفى الوقت الذى اتمت فيه طور تكوين ريبرتوار من التراث الكلاسيكى جدت ظروف اجتماعية منذ منتصف السبعينات ادت الى تدهور الفن وتردى الحال الاقتصادى للفنانين الذين كانت ترعاهم الدولة . وانعكس ذلك على احوال السينما والمسرح ولا يعتبر الباليه استثناء من ذلك . به ولانه فن جديد وله ظروفه الخاصة فان هذه الظروف الاجتماعية كانت بمثابة طعنات قاتلة موجهة اليه . ولأن هذه الظروف قد افرزت الفن المتردى وادت الى تفشى الذوق الهابط فسمعنا فى اطار الردة الثقافية العامة اصواتا تطالب بالغاء فن الباليه .

ثانيا — عدم توفير الظروف لتفرغ فنان الباليه . فالفرقة الموجودة حاليا هى فرقة طليعية داخل اطار اكاديمية الفنون . ولا شك ان وجود فرقة طليعية داخل الاكاديمية له اهمية كبرى . الا ان وجود فرقة اخرى محترفة شىء يتعلق به مستقبل فن الباليه فى مصر . ومن وجهة نظرنا فان ذلك لا يمكن تحقيقه عمليا قبل وجود دار للأوبرا والباليه يكون بيتا لهذه الفرقة . ومن اضرار عدم تحقيق ذلك ان فنان الباليه لا يستطيع ان يضمن مستقبله . فهو غير قادر على ممارسة الرقص اكثر من عشرين عاما (من ١٨ الى ٣٨ او ما يزيد عن عمر الاربعين بقليل) . وهو بذلك فى حاجة الى ضمان التقاعد الذى لا توفره له الفرقة الطليعية . ولذلك فيلجأ الكثير من الفنانين والفنانات الى الالتحاق بفرق محترفة اخرى خارج مصر . وان كانت هذه الفرق لا تضمن له حق التقاعد كاجنبى فيضطر البعض الى الحصول على الجنسية والبعض الآخر يحاول ان يجمع من المدخرات ما يوفر له اقامة مشروع بعد اعتزاله . ومن الواضح انه فى مصر لا يستطيع الفنان الفير نجارى تكوين اى مدخرات . وفى نفس الوقت فليس له الحق فى التقاعد .

ثالثا — فى بعض دول اوربا يوجد بالاضافة الى الموسيقى العسكرية — فرقة للرقص المسرحى تابعة للجيش — وهى تقدم عروضها اساسا للجنود

على الجبهة او فى اماكن اخرى . ونظـرا لعـدم وجود مثل هذه الفرقة فى مصر فان فترة تجنيد راقص الباليه كفيله بأن تفقده ليـاقته ، مؤقتـا او دائمـا ، وهـو فى مقتبل حيـاته الفنية . وذلك يهدد باجهاض كل الجهود التى تبذلها الدولة من اجل تربية الكوادر الفنية فى مجال فن الباليه .

ولا شك أن بعض هذه العوائق تخـرج امكانية حلهـا عن اطـار أكاديمية الفنون . ولذلك فالجهود المكثفة التى تبذلهـا الأكاديمية الآن لا تكفى لحل ازمة فن الباليه فى مصر ويتطلب ذلك معاونة أجهزة الدولة الأخرى وعلى راسها وزارة الثقافة .

د. يحيى عبد التواب

المراجـــع

الـكتب :

١ ـــ اتيين (دريوتون) « المسرح المصرى القـــديم » ، تعريب د. ثروت عكاشـة ، القاهرة ١٩٦٧ (عن أصل فرنسى) .

٢ ـــ ايرينا لكسوفا ، « الرقص المصرى القـــديم » ، تعريب جمال الدين مختار ، القاهرة ١٩٦١ (عن أصل انجليزى) .

٣ ـــ تاتيانا برزدينا ، « الرقص القـــديم » ـــ موسكو ١٩١٩ . (باللغة الروســـية) .

٤ ـــ سعد الخادم « الرقص الشعبى المصرى » ، القاهرة ١٩٧٢ .

٥ ـــ صالح عبدون « صفحات فى تاريخ أوبرا القاهرة . عايدة ومائـــة شمعة » القاهرة ١٩٧٥

٦ ـــ فاطمة عبد الحميد السعيد ، « الاسس العلميـــة والتشريحية لفن الباليه » القاهرة ١٩٧٣

٧ ـــ فيودر لوبوخوف ، « سبل مصمم الباليه » ، برلين ، ١٩٢٥ . (باللغة الروسية) .

٨ ـــ محمد عزيزه ، « الاسلام والمسرح » تعريب رفيق الصـــبان ، القاهرة ١٩٧١ . (عن أصل فرنسى) .

٩ ـــ د. محمود أحمد الحفنى ، « فن الباليه » القاهرة ١٩٦١

١٠ ـــ ليلى أمين ، « طريقة تدريس الباليه » ، القـــاهرة ١٩٧٩ . (باللغة الانجليزية) .

القواميس والموسوعات :

١١ ـــ يلزابتا سوريتسى ، « كل شىء عن الباليه » ، موسكو ١٩٦٦ (باللغة الروسية) .

١٢ ـــ اناتولى تشوجوى ، « موسوعة الرقص » ، نيويورك ١٩٦٧ . (باللغة الانجليزية) .

١٣ ـــ هورست كويجـــلار ، « قاموس الباليه » ، لنـــــدن ١٩٧٧ (باللغة الانجليزية) .

المقـــــالات :

١٤ ـــ د. عادل عفيفى ، « باليه جيانيه » ، مجلة « الفنون » ، السنة الأولى ، العـــدد التاسع ، يونيه ١٩٨٠ ، ص ٩٨ ـــ ١٠١

١٥ ــ د. عادل عفيفى ، د. يحيى عبد التواب ، « الباليه فى مصر » ، موسوعة « الباليه » موسكو ١٩٨١ ، ص ١٩٩ ــ ٢٠٠ (باللغة الروسية) .

١٦ ــ ماجدة صالح ، « فى قلبى الى الأبد » ،جريدة «الثقافة السوفيتية» ، موسكو ٤ نوفمبر ١٩٦٩ (باللغة الروسية) .

رسائل الدكتوراه :

١٧ ــ عادل عفيفى ، « بعض قضايا تكوين فن الأداء فى مدرسة الرقص الكلاسيكى فى جمهورية مصر العربية » ، معهد البحوث العلمية فى علوم الفن ، موسكو ١٩٧٩ (باللغة الروسية) .

١٨ ــ عبد المنعم كامل ، « الباليه الاحترافى فى مصر ، خصائص مميزة وأول عروض قومية » ، معهد الفنون المسرحية ، موسكو ١٩٧٩ (باللغة الروسية) .

١٩ ــ عصمت يحيى ، « الرقص الشعبى المصرى » ، قضايا ، « طرق وقواعد التدريس » معهد الفنون المسرحية ، موسكو ١٩٧٧ (باللغة الروسية) .

٢٠ ــ ماجده صالح ، « توثيق الرقص الشعبى فى جمهورية مصر العربية » ، جامعة نيويورك ١٩٧٩ (باللغة الانجليزية) .

٢١ ــ ماجدة عز ، « تراث الرقص فى مصر القديمة وتطوره فى الوقت المعاصر » ، معهد الفنون المسرحية ، موسكو ١٩٧٥ (باللغة الروسية) .

٢٢ ــ يحيى عبد التواب ، « قضايا خلق المدرسة القومية للباليه فى مصر » ، معهد الفنون المسرحية ، موسكو ١٩٧٩ (باللغة الروسية) .

٢٣ ــ يسرى سليم ، (لا يوجد فى المعهد العالى للباليه اى اشارة الى موضوع الرسالة) صوفيا ١٩٧٩ (باللغة البلغارية) .

رسائل الماجستير :

٢٤ ــ ماجده صالح ، « استكشاف المواضيع المصرية فى اطار الأساليب الحديثة » (فى مجال الرقص) ، جامعة كاليفورنيا ، لوس أنجلوس ١٩٧٤ (باللغة الانجليزية) .

٢٥ ــ عليه عبد الرازق ، « بتيباه فى مصر » ، المعهد العالى للباليه ، اكاديمية الفنون ، جمهورية مصر العربية ١٩٨٠ .

٢٦ ــ يحيى عبد التواب ، « بعض مراحل نشأة وتطور فن الباليه فى مصر » ، معهد الفنون المسرحية ، موسكو ١٩٧٤ (باللغة الروسية) .

الواقع الأدبى .. بين الحقيقة والزيف

(خواطر وافكار حول
حياتنا الأدبية ، للتأمل
والمناقشة) .

جمال الفيطانى

« .. مع بداية مرحلة السبعينيات بدات حجب كثيفة تغطى وجه الحياه الثقافية المصرية ، ومع وصولنا الى عام ١٩٨٤ ، اى بعد اربعة عشر عاما من اعمارنا المحدودة ، مازلنا نجاهد كى نعود الى البديهيات التى حدث تراجع عنها مع بداية السبعينيات ، حتى نهاية حقبة الستينيات ، والتى لحق جيلى شظاياها الأخيرة وعاشها فى مرحلة افولها ، كانت هناك مقاييس ادبية فى الواقع الثقافى ، مقاييس صارمة تسمح بتوفر مناخ من الجدية والظروف التى تتيح الانتقاء ، وفرز الزائف من الحقيقى ، وكان ميلاد موهبة جديدة أمر تحتفل به الأوساط الأدبية ، أذكر أن توفيق الحكيم قال لى انه عندما طبع مسرحيته الأولى ((أهل الكهف)) ، قدمها الى القراء الشيخ مصطفى عبد الرازق ، والدكتور طه حسين ، ولم يكن قد التقى بهما ، او تعرفا اليه ، لم يسأل أحدهما ، من هو توفيق الحكيم ، أهو شيوعى أم وفدى ، أهو حر دستورى ، أم سعدى ، تعاملا مع النص الأدبى ، وعندما وجدا فيه ما يستحق قدماه على الفور . وبعدها سأل الشيخ مصطفى عبد الرازق ، من هو توفيق الحكيم ، اهو مطربش أم معمم ؟ فقيل له ، لا انه افندى مطربش ، كان ميلاد الموهبة امرا يخص الوطن كله ، ولكن عشنا حتى واجهنا وضعا اصبحت فيه الموهبة جريمة ، واصبحت مصر الرسمية تغتال ابنائها كالقطط ، لقد كانت المقاييس الأدبية السائدة حتى نهاية الستينيات تضع من الأسس ما يكفل تقييم كل موهبة ، بغض النظر عن الاتجاه السياسى ، او الانتماء الاجتماعى ، او الموقف من السلطة معارض ام مؤيد ؟ ، كانت الموهبة هى الأساس ، وكانت هذه المقاييس نابعة من مناخ جدى يكفله عدد من العوامل ، أهمها ، وجود منابر ثقافية محترمة ، مثل المجلات ، مجلة

« المجلة » التى رأس تحريرها دكتور **حسين فوزى** ، دكتور **على الراعى** ، واخيرا كاتبنا الكبير **يحيى حقى** ، ومجلة **الهـلال** العريقة ، ومجلة ((**الفـكر المعـاصر**)) ومجلة ((**التراث الشعبى**)) ومجلة ((**المسرح**)) ومجلة **السينما** ، الملحق الأدبى الشهرى لمجلة **الطليعـة** ، ومجلـة **الـكاتب** ، اضافة الى الصفحات الأدبية فى الجرائد اليومية ، أولهـا صـفحة المسـاء التى كان يشرف عليها الفنـان **عبد الفتاح الجمل** ، والتى تخرج منها سائر وأبرز كتاب الستينيات ، والملحق الأدبى للاهرام الاسبوعى ، والذى كان يخيل لى ذات يوم اننى لن أنشر فيه الا بعد أن يسرى المشيب فى شـعرى ، وأتوكأ على عصاى ، وأكون قد بلغت من المرتبة الأدبية ارفعها ، واذا بالأيـام تمر ، والسنين تمضى ، ويتدهور المستوى الأدبى لملحق الأهرام بعد أن هجـره د. لويس عوض ، ومرت فترة طويلة ، لا يطالع الانسـان فيه الا ردىء الأعمـال ، وقصص يسبق اسم مؤلفيها رتبة الوظيفة ، ولم يكن ممكنا أن أفكر مجـرد التفكير فى نشر قصة بهذا الملحق الذى كنا نحلم بالنشر فيه يوما .

كانت الموهبة اذن هى الأسـاس ، والمقاييس السائدة والمستقرة التى تضرب جذورها فى بدايات عصر التنوير فى القرن التاسع عشر تكفل تقييم كل كاتب بما يستحقه ، ولم يكن صدفة أبـدا أن من أول القـرارات التى اتخذت بعد مايو ١٩٧١ ، العـام الذى استقر فيه الرئيس السابق فى السلطة، قرار اغلاق المجلات الثقافية الجادة ، بدعوى انهـا تخسر ، وتقليص دور الدولة فى النشر ، وتشجيع المواهب الجـديدة ، فى هذه المرحلة بدأت النظرة العدائية ضد الموهبة ، واعتبار كل كاتب موهوب معـاد لمـا يجـرى ، لمـاذا ؟ ، فى رأيى ان أى كاتب موهوب يعبر عن الحقيقة بصدق . يعبر عن جوهر الواقع ، وأن يعبر الكاتب الموهوب عن جوهر الواقـع والحقيقة فان ذلك يعنى انه يتخذ موقفـا ايجابيا مع الانسان ، نحـو التقـدم ، وضـد قوى التخلف والرجعية ، والجهل ، والظـلام ، اقول ان الكاتب الموهوب يقف مع التقدم فى جوهره حتى لو كان يجهر بآراء قد تبدو نظريا متخلفة .

مع بداية هذه المرحلة ، كانت هنـاك فئة من الجهـلاء والسطحيين موجودة فى الساحة الأدبية ، وقد سماهم الدكتور **جـلال أمين** بحق ((**مدرسة العاجزين فى الثقافة المصرية**)) ، كان بعض هؤلاء يحتلون مناصب عليـا فى الدولة ، بل فى الحركة الثقافية نفسها ، ولكن التقييم النقدى والعلمى لأدبهم كان يضعهم فى اطار معين دون نجيب محفوظ على سـبيل المثال ، بدأ هؤلاء العاجزون يتسللون الى مراكز التأثير فى الحياة الثقافية ، خاصة بعد اغـلاق المنابر الجادة ، واستبدالها بمنابر هزيلة (انظـر مجلة الجديد التى اصدرها المرحوم الدكتور **رشاد رشدى** ومجلة الثقافة ، ومجلة **الهـلال** تحت رئاسة تحرير كل من المرحوم **صالح جودت** ، والدكتور **حسين مؤنس** ، وقد وصلت

الى مستوى بائس جـدا تحت رئاسة تحرير هذا الأخير ، حتى أننى كنت أتساءل دائما ، أهو حقا نفس الشخص الذى كتب مصر ورسالتها ، وقصص من البطـولة ، وترجم دون كيشوت ؟ » . لقد حدث أن التقيت به فى أحـد أيام السبعينيات فى مكتب **توفيق الحكيم** . وطلب منى قصـصا للنشر فى الهلال ، واعتذرت كأن جزءا مهما من احتـرام المبدع لنفسه الا يتعـامل مع هذه المنابر الهزيلة ، والا ساءت سمعته وهبط مستوى ابداعه .

سيطر هؤلاء العاجزون على المراكز الرسمية للحياة الثقافية فى مصر ، وبداوا حربا ضد الكتاب الموهوبين بحجة انهم شيوعيين وانهم ضد السلطة ، ثم انهم ضد السـلام ، وضد كامب ديفيد ... الخ ، المهم استعداء السلطة ضد اى موهبة ، كان المطلوب من الكاتب ألا يجتهـد ، الا ينمى امكانياته ، ألا يبدع ، انما كان المطلوب أن يوقـع برقيات التأييد مع كل اسـتفتاء مزيف يجرى ، أو بعد عودة رئيس الدولة من رحلاته الخارجية ، والمشاركة فى تفصيل عباءة راعى الفنون له ، أو توقيـع بيـان باعتباره كاتب مصر الأول ، والرئيس الفخرى لاتحاد الكتاب ، فى نفس الوقت بدأت الأجهزة الرسـمية تخلق جيلا بديلا للكتاب الموهوبين ، والذين تصدروا الحياة الأدبية فى مصر والعـالم العربى ، وبدأت وجوه لكتاب غير موهوبين ، لم تلق أعمالهـم تقديرا من النقد الأدبى أو تم تقييمها فى حدودها ، بدأوا يظهرون فى أجهـزة الاعـلام ، ويسيطرون على الصـحافة الأدبية ، والمجلات الثقافية ، وكأن الأديب لو تحدث فى الاذاعة يوما بعد يوم ، ولو استطلعوا رأيه فى البرامـج الرمضانية ، وصورت كاميرات التليفزيون بيته وامرأته وعياله ، وأدلى برأيه فى المراة وأزمة المواصلات ، وتمت مواجهته براقصة شرقية .. كأن هـذا سيخلق أديبا . ربمـا حقق هذا شيئا من الوجاهة الاجتماعية ، ربما أدى الى تطلع المـارة اليه فى الشارع فى اليوم التالى لظهوره فى التليفزيون . هذا لا يخلق أديبا ، نسوا أن الأديب الحقيقى لا يخلق بقرار جمهورى ، وان الموهبة هدية من الله ، ولا تولد فى أنابيب التلقيح الصناعى التليفزيونية أو الاعلامية ، حتى عنصر الجدية لم يعد مقبـولا منهم ، كان **زهير الشايب** رحمه الله على علاقة طيبة بكل أطراف الحياة الأدبية ، وكانت تربطه بهؤلاء المسيطرين على الحياة الأدبية صلات قوية ، وعنـدما طلب منه أن يكتب لمجلـة أكتـوبر سلسلة تدين الوحدة بين مصر وسوريا استجاب ، لكن لأنه جـاد ، لـم يحتملوه ، وبعد حصوله على جائزة الدولة التشجيعية فصله **أنيس منصور** رئيس تحرير أكتوبر من عمله ، وتدخل وزير الدولة للاعلام والحقه بالأخبار ، غير أن زهير الشايب كان قد بدأ احتضاره لأنه لـم يحتمل الصدمة ، حتى التقطه مقـاول انفـار وصحبه للعمل فى سلطنة عمان ، وهناك أبلغ عنـه السلطات انه شيوعى !! ، ومر زهير بظـروف بشعة ، اذكر انه قال لى : لا تتصور ماعانيته . ثم رحل الى ربه ولـم يتم عمله الكبير ترجمـة وصف

مصر ! ، رحمه الله ، نفس الظــرف أحاطت بالمرحوم الشـاعر الكبير**صــلاح عبد الصبور** ، لم تكن مواقفه يمكن أن توصف أنهــا معارضـة للسلطة وقتئذ ، بل كان يحتل منصــبا رفيعا فى وزارة الثقافة ، لكنه موهــوب ، وكان من الطبيعى أن يقــع بين شقى الرحى ، فمن ناحيــــة يهاجمه العــاجزون ويصفونه بالشيوعية ! ، ومن ناحية أخرى يتمزق لمــا يراه أثنــاء ممارسته مهــام منصبه ، وكانت المــأساة عنــدما قامت قــوات الشرطة بمهاجمة الطلبة فى قلب مكتبه واعتدوا عليهم بعد احتجاجهم على اشتراك اسرائيل فى معرض الكتاب الدولى ، وبعد شهور قليلة رحل الى ربه ، كانت الموهبة عبئا ، والجدية حملا ثقيلا على صاحبها ، وفى هذا المناخ القاتل ، اصــبح للثقافة المصرية وجهين ، وجه رسمى تمثله مجموعة هؤلاء العاجزين ، ووجه حقيقى يمثله المبدعون الموهوبون الذين واصلوا عطاءهم ، فى ظل ظــروف صـعبة ، قاتمة ، لم تعرفهــا الثقافة المصرية فى أشد عصور الانحطاط .

هاجر البعض ، وصمت البعض ، واستمر عدد قليل ، كان يتساقط مع الزمن ، اذكر أنه فى عام ١٩٦٩ عقد مؤتمر للأدباء الشــبان فى الزقازيق حضره خمسمائة أديب ، كم تبقى منهم الآن ؟ لننظر الى الواقع الأدبى ، ان دراسات عديدة كتبت حول جيلى ، جيل الســتينيات ، ان الذين يواصلون الابداع حتى الآن من هذا الجيل فى مجــال الرواية على سبيل المثال اقل من عدد أصابع اليد الواحدة ، اننا الجيل سىء الحظ فى الثقافة المصرية ، فقــد عشنا مرحلة ، لم نكن نواجه فيها هؤلاء العاجزين فقط فى الواقع المحلى ، ولكن القوى الاستعمارية العــالمية التى تخطط لتفريغ العقل المصرى ، ووجــدان مصر من مبدعيها ومفكريها ، تشريدهم ، تطويعهم بالظــروف الصعبة ، أو دفعهم الى هاوية ناعمة ، عن طريق أموال النفط العــربى ، والكتابة للتليفزيون مسلسلات تافهة مقــابل أجور خيالية ، ان مقــاومة اغراءات الواقع السهل بالنسبة للأديب الموهوب أخطر وأجل من مواجهــــة العاجزين .

نعم .. اننا جيل سىء الحظ ، ولكن الجيل الذى جــاء بعدنا أسوأ حظا ، أقصد جيل السبعينيات ، فقد لحقنا نحن افول عصر الجدية ، أما هم فقد ولدوا فى الجدب نفسه ، ولدوا ومنابر النشر المحترمة معدومة ، ولدوا وأيدى الكتاب الكبار التى كانت تمتد لتأخذ بأيدى المبتدئين غير موجودة ، ولدوا فى الصمت الذى فرض على كل انتــاج موهوب ، حتى يموت تدريجيا ، أو يجن صاحبه ، أو يتحول الى كاتب انفتاحى يجرى وراء سلسلة الأعمال التافهة التى تصدع عقل المشاهدين ، ولدوا وظروف الحياة صعبة ، والدخل الثابت مهما كان حجمه لا يؤمن أبــدا امكانيات الحيــاة فى حدها الأدنى ، واذا كانت المحاولات تجرى لو أد الكتاب الموهوبين المتواجدين فعلا فى الساحة فكيف يمكن الاعتراف

الاعتراف بكاتب جديد موهوب فعلا ؟ . لقد وصل الأمر بى فى منتصف السبعينيات الى الكتابة بحس الاستشهاد ، ولكم بذلت ولكم بذل زملائى طاقة لتوفير ساعة أو ساعتين فى كل يوم يمكن أن تكتب خلالهما عملا أو جزءا من عمل نعرف مقدما انه لن ينشر فى مصر ، واذا نشر فسيقابل بالصمت التام المخطط له ، لكم بذلنا من طاقة كان يمكن أن نوجهها لتنمية أنفسنا ثقافيا ، وعلميا ، وانسانيا ، من أسفى ، اننا شخنا قبل الأوان ، واننا كنا نحاول أن نبصر والمحاق مكتمل .

بعض الدول هنا فى العالم العربى ، تقف وراء كتابها وتحاول أن تدفعهم ، وتدفع أعمالهم للظهور فى العالم ، ونحن هنا نعانى الأمرين لمجرد أن نجد موطئاً قدم ، حدث منذ شهرين ان جاء ناشر فرنسى على حسابه الخاص ليتعاقد مع عدد من الكتاب المصريين على ترجمة أعمالهم وطبعها بواسطة داره (سندباد للنشر) . كان يقصد بالتحديد **نجيب محفوظ** ، **ويوسف ادريس** ، **وصنع الله ابراهيم** ، وكاتب هذه السطور ، وبعض أعمال لآخرين لا تحضرنى اسماؤهم ، واذا بزميلة صحفية ، زميلة لى ، تجرى معه حوارا وتسأله .

« لماذا تترجم لهؤلاء .. انهم شيوعيون ؟ »

فى اليوم التالى سألنى **بيير برنارد** بدهشة ، « ما هذا ؟ ما هى الصورة عندكم ، ان الكاتب الموهوب ثروة قومية عندنا فى فرنسا ، لقد قلت لهذه السيدة اننى أقدمكم فى فرنسا ككتاب عرب حتى وليس كمصريين ، ولا يعنينا فى فرنسا أن يكون الكاتب شيوعيا أو ديجوليا أو رجعيا ، المهم أن يكون موهوبا » اصغيت اليه وابتسامة أسى على وجهى ، متى نتعامل الكاتب على أساس موهبته فقط ؟

ليتنا نعود القهقرى الى الثلاثينيات ، الى مناخ هذه المرحلة ، أليس مؤلما أن تبدو لنا الثلاثينيات فردوسا ونحن نقترب الآن من نهاية القرن ؟

فى ظل هذا الواقع المعتم ، استمر المبدعون الحقيقيون فى الكتابة ، نشرت أعمالهم فى كراسات محدودة ، ولحسن حظنا اننا نكتب بلغة عربية يتحدث بها ما يقارب المائتى مليون ، فاذا ضيق بى الأمر الى حين فى وطنى ، سأنشر فى هذا البلد أو ذاك حتى يقضى الله أمرا كان مفعولا ، وهذا ما حدث ، فى نفس الوقت فان الدوائر الاكاديمية فى الخارج . خاصة فى أوروبا الغربية ، وامريكا ، والتى تتعامل مع انتاجنا الأدبى الذى يصلهم مجردا عن شخوص أصحابه ، أولوا هذا الأدب اهتماما كبيرا ، وفى جميع جامعات فرنسا وهولنده وبريطانيا وامريكا والاتحاد السوفيتى ، نوقش أدب الستينيات ،

وجرى الاهتمام به وترجمة نماذج منه ، والخريطة المصرية الأدبية من الخارج تبدو مختلفة تماما عن الخريطة الأدبية الرسمية فى مصر خلال السبعينيات ، ان هؤلاء الذين تنشر صورهم وأعمالهم فى الصفحات الثقافية ويظهرون فى وسائل الاعلام باستمرار ، لا وجود ولا احترام لهم بالمرة فى هذه الدوائر ، هل يمكن اتهام جامعات أمريكا بالشيوعية ، جامعة كولومبيا ، جامعة فيلاديلفيا ، بركلى ، نيويورك .. الخ ، ان أدب هذا الجيل ، المتهم أفراده بالتطرف ومعاداة السلطة والشيوعية هو الذى يلقى اهتمام الأساتذة فى هذه الجامعات .

كان ذلك بمثابة العزاء ، أو المسكن لآلام المرحلة ، مع بداية الثمانينيات، وبالتحديد منذ عامين ، بدا فى القمة قبس ، ظهرت مجلة **ابداع** ومجلة **فصول** ومجلة **الثقافة الجديدة** ، وتغيرت مجلة الهلال الشهرية الى الأفضل ، أصبح لدينا منابر جادة ، محترمة فى مضمونها ، يمكن أن تعيد لمصر وجهها الثقافى فى العالم العربى ، وخلال رحلاتى فى العالم العربى لكم كان يؤلمنى أن أسمع بعض قصار النظر — الذين يتصورون أن الضمور الثقافى فى مصر يمكن أن يبرز أدب أقطارهم — كانوا يقولون ان مصر اجدبت ، ولن تقدم طه حسين آخر ، ولا نجيب محفوظ آخر .. الخ ، وغاب عن هؤلاء السذج أن الثقافة العربية كل لا يتجزأ ، وان مصر هى الأساس ، وما يجرى فيها ينعكس بسرعة على العالم العربى وهذا بالفعل ما حدث ، ولنلق نظرة على الانتاج القصصى والشعرى فى المشرق والمغرب ، كما أن أفضل وأحسن الكتاب العرب لا يعيشون الآن فى أقطارهم الأصلية ، اما مهاجرون طواعية ، أو منفيون مطاردون .

غير أن ثمة ملاحظات لا أجد حرجا أن أبديها فيما يتعلق بالمنابر الجديدة فى مصر التى آمل أن تعيد الجدية الى الواقع الثقافى ، وبالذات « فصول » ، لقد كان صدورها من أبرز العوامل الايجابية فى الفترة الماضية ، ولكنها تتحول الآن الى ما يشبه « الفازة » الجميلة التى لا تستخدم فى شىء ، وانما فقط للتجميل ، ومع الوقت تنسى ، ان المجلة المتخصصة فى النقد الأدبى ، لم تتابع هذا الواقع الأدبى ، ولم تقيم الأعمال الصادرة فى مصر ، بل أعطت الجهد الأساسى للدراسات النظرية التى تكتفى بنظرية واحدة فى الغرب ، البنيوية ، وذات يوم صرح الأديب الكبير **نجيب محفوظ** انه لا يفهم الدراسات التى تضمنها العدد ، ليتنا نقرأ كل الاتجاهات النقدية فى العالم ، وليس البنيوية فقط ، وليس المدارس التى تكرس الغموض والانعزالية فى الأدب ، كما أننا فى أشد الحاجة الى متابعة الواقع الأدبى ، وما يصدر فيه .

وللأسف فاننا نجد بعض الكتاب الموهوبين والكبار الذين عرفوا باتجاهات محددة فى الأدب ، منذ الاربعينيات ، اتجاهات يمكن أن أسميها بالأدب الانعزالى ، بعض هؤلاء يحاولون التأثير على عدد من الكتاب الموهوبين الذين ولدوا أدبيا فى السبعينيات ، وجرهم تحت عباءة هذا الأدب ، بدعوى أنهم خرجوا من بين أيدى أحد ممثليه ، وان الأعمال التى تتسم بالغموض والبعد عن الواقع ، وتجاهله ، هى فقط الفن الراقى وما عداها لا فن ، وبغض النظر عن العناصر الذاتية لحاملى راية هذا الأدب الانعزالى ، فاننى أرى فى هذه المحاولة خطرا لا يقل عن خطر مدرسة العاجزين فى الثقافة المصرية ، لماذا لا نحاول أن ندع كل الزهور تتفتح ، بدلا من النظرة المحدودة الضيقة الجانب ، وابرز مثال على هذا الاتجاه الأخير ، هذه المجموعة القصصية التى قدمها الأديب ادوارد الخراط ، والمعنونة « مختارات من القصة القصيرة فى السبعينيات » .

اننى أرجو أن تقوم مجلة فصول بدورها الحقيقى المنتظر منها ، اعادة القيم النقدية الجادة الى الحياة الأدبية ، ولن يتم هذا الا بالمتابعة الدقيقة والتقييم ، ان العودة الى البديهيات مسئولية كل المنابر الثقافية التى يتولاها مثقفون محترمون ، لا ينتمون الى مدرسة العاجزين فى الثقافة المصرية ، كما أن جهدا مكثفا يجب أن يوجه حتى يعامل الأديب على أساس موهبته، وحجمها ، وتأثيرها ، لا على أساس موقفه السياسى ، ان الموهبة يجب اعتبارها ثروة قومية ، فمصر فى النهاية لن يبقى منها الا جهد أبنائها الموهوبين فى كل المجالات ، الأدب والفن والعلم ، وبدلا من أن نعيش على فتات الماضى المجيد ، فلنرعى ونتعهد البذور الملقاة الآن فى التربة قبل أن تدوسها الأقدام الغشيمة ومن قبلها الزمن الردىء !

جمال الغيطانى

جدلية المتنبى

د. فؤاد مرسى

شغفت بالمتنبى منذ مطلع الشباب . كنت اقرؤه وأعود لقراءته مرات . وفى كل مرة كنت اكتشف جديدا فى شعر المتنبى يشدنى اليه . مما اغرانى — وأنا بعد فتى صغير — بمحاولة التعرف عليه عن كثب . ومن ثم قرأت بعضا مما كتب عنه . قيل انه واحد من ثلاثة هم آلهة الشعر العربى : ابو تمام والبحترى والمتنبى . يجىء من بعدهم رهط حافل يضم فى الصف الأول منه أبا العلاء وابن الرومى وأبا نواس . وقيل انه شغل بالحكمة حتى ليجول الزهد فى شعره . لكن قيل ايضا أن حكمة المتنبى ليست بالفلسفة وانما هى حكمة الحياة — هكذا قال ابراهيم ناجى . هذا بينما اعترف الجميع لتلميذه ابى العلاء بأنه حمل الشعر من المعانى الفلسفية ما لم يسبقه اليه غيره من الشعراء العرب — هكذا قال محمد حسين هيكل . وقال طه حسين أن أبا العلاء شاعر فى فلسفته فيلسوف فى شعره ، قد جمل الفلسفة بما أسبغ عليها من الفن ومنح الشعر وقارا ورزانة بما أشاع فيه من الفلسفة . ولعل طه حسين اراد أن يؤكد ما قاله جون ستيوارت مل من قبل من أن الشعر عاطفة ، وكذلك يجب أن يكون للشعر لجام من الفلسفة .

واذا صح أن الفيلسوف متأمل فى كتاب الكون باحث عن الحق ما استطاع ، فان المتنبى يتوسط تيارا متدفقا من الشعراء الفلاسفة . فاستاذه أبو تمام كان أمامه فى الصيغة والمعنى . ومن ثم يشهد شعر المتنبى بأنه عليم بكل التراث المستمد من الترجمة عن اليونانية والفارسية والهندية، عليم أيضا بنتائج البحوث اللغوية وما تجتمع عليه الكلمة من بين الآراء وما يستخلص من وجوه الخلاف . لكن المتنبى رب المعانى الدقاق الذى يدرك أن « أبلغ ما يطلب النجاح به هو الطبع وعند التعمق الزلل » هو بدوره استاذ لأبى العلاء الذى تولى شرح ديوان المتنبى تحت عنوان « معجز أحمد » . واذا كانت الظاهرة قد اكتملت بأبى العلاء حقا ، فان فى المتنبى جانبا لم يكشف عنه الأولون . وهذا الجانب هو الذى استهوانى فى أبى الطيب ، حتى لاستطيع أن أقول عنه انه الشاعر العربى الذى استطاع أن يدرك التناقض فى طبيعة الاشياء والظواهر . ولم يكن المتنبى ليكون ذلك الشاعر لو لم يكن يحتوى على شخصية حافلة ، أرهفت حسه للانصات الى تناقضات الطبيعة والبشر وجعلته يتنبه للأشياء والظواهر فى حركتها وعلاقاتها المتبادلة وأتاحت له أن يفهم الشىء ونقيضه ويدرك حتمية زواله . انها شخصية قد تعمقت فى فهم الكون .

لقد ولد المتنبى فى الكوفة . ولقد احاط بمولدة سر كانت جدته تعرفه — هكذا قال محمود شاكر . وتولت جدته تربيته وأخبرته بسره وأوصته كما قيل أن يكتمه . فولد ذلك لديه تمردا دفينا . انه يؤمن بنبل محتده : فؤادى من الملوك وان كان لسانى يرى من الشعراء » . وعندما يضيق ذرعا بوصفه الصغير ، فانه يضيق بالكوفة كلها ويتركها الى بغداد فى زمن القرامطة ، وهو زمن صراع عنيف فى اطار انحطاط سياسى للدولة الاسلامية . وفى بغداد يقبض على المتنبى ويسجن وعندما يطلق سراحه يعود الى الكوفة . ثم لا يلبث أن يهجرها وراء آماله ومراميه . حتى وجد سيف الدولة فى حلب فاندفع بكل عنفوانه فى مضمار السياسة . لكن كان سلاحه الشعر .وقضى فى بلاط سيف الدولة فترة من الزمن كانت فترة زاهية نسبيا وتميزت من الناحية السياسية بالأمن والقوة . فقد حارب سيف الدولة وانتصر دفاعا عن الاسلام . ورد الروم فى غزواته . ويتطلع المتنبى الى خولة أخت سيف الدولة فلا ينالها . ويعود هذا المتمرد ، الجميل الصورة ، الطامع فى الملك ، المعتد بقوته ورجولته ، والمؤمن بعبقريته ، يضنيه الألم المنبعث من نفس حساسة معذبة — على حد قول ابراهيم ناجى . ومن ثم لم يعرف لنفسه قرارا ولا لرحلة استقرارا . بل أصبح الترحال هو حاله الدائم فى عصر انحطاط سياسى شامل ، وبخاصة بعد أن توفى سيف الدولة وكثر الطامعون فى دولته .

لم يستطع المتنبى أن يحقق ذاته كرجل دولة ، لم يكن يجد نفسه بين الحكام الذين كشف حقيقتهم واحتقر أغلبهم . حتى لقد كان يبرك الحواضر الى البوادى أياما كاملة ، لا ليتصيد اللفظ العربى الصحيح فقط ، ولكن ليهجو مجتمعات يرفضها رفضا . حياة صاخبة بين الحكام ورفض لهذه الحياة عما قليل . تمرد وقلق نفس عالية الهمة حساسة معذبة . رومانسية ذاتية فريدة . تزداد حساسية وعذابا بمنافسيه من الشعراء . « وفى كل يوم تحت ضبنى شويعر ضعيف يقاوينى قصير يطاول » .

من كل ذلك تشكلت تلك النفس المرهفة التى استطاعت أن تدرك التناقض فى الأشياء وفى الظواهر بل وبخاصة فى النفس البشرية . من هنا لم تكن حكمة المتنبى مجرد ادراك لحكمة الحياة ، بل هى ادراك لجوهر التناقض فى الحياة . وهنا تتضح العلاقة فيما بين الاشياء ، وتبتدى حركة الأشياء ، ويتجلى الصراع بين الأشياء بل وما يسمى بوحدة الاضداد . أليس هو القائل : وبضدها تتميز الأشياء ؟
ولندع المتنبى يتحدث بنفسه فهو أفصح وابلغ .

يقول المتنبى وقوله غزل :

ناديته فدنا أدنيته فنأى جمشته فنبا قبلته فأبى

***

وبسمن عن برد خشـيت أذيبـه من حـر أنفـاسى فكنت الذائبـا

* * *

وانى لمنـوع المقـاتل فى الوغى وان كنت مبذول المقـاتل فى الحب

ومن خلقـت عينـاك بين جفـونه أصاب الحـدود السهل فى المرتقى الصعب

* * *

ان القتيـل مضرجـا بدموعه مثل القتيل مضرجـا بدمائـه

* * *

اذا غدرت حسـناء وفت بعهدها فمن عهـدها الا يدوم لهـا عهد

ويقول فى مجال الرثاء :

الحزن يقلـق والتجمـل يـردع والدمـع بينهما عصى طيـع

وينطلق المتنبى فى مجال المديح والهجاء ، عندما مدح كافورا قال مثلا :

انما الجلد ملبس وابيضاض النفس خير من ابيضاض القباء .

وعندما هجاه قال :

فمـا كـان ذلك مدحـا له ولكنـه كـان هجـو الـورى

وقال أيضـا :

صار الخصى أمام الآبقين بهـا فالحـر مستعبد والعبد معبود

ويقول فى مدح سيف الدولة :

يقولون تأثير الـكواكب فى الـورى فما باله تأثيره فى الـكواكب

* * *

ويقـول فيه وفى غيره من الممدوحين :

فانفـدت من عيشـهن البقـاء وأبقيت ممـا ملكـت النفـودا

كأنـك بالفقـر تبغـى الغنـى وبالموت فى الحـرب تبغى الخلودا

* * *

ومن بعـده فقـر ومن قربـه غنى ومن عرضـه حـر ومن ماله عبد

* * *

لنـا ملك لا يطعـم النـوم همه ممـات لحـى أو حيـاة لميت

طـوال قنـا تطـاعنها قصـار وقطـرك فى ندى ووغى بحـار

* * *

نقم على نقم الزمـان يصيبهـا نعم على النعـم التى لا تجحـد

فالليل حين قدمت فيهـا أبيض والصبح منـذ رحلت عنها أسود

* * *

متفـرق الطعمين مجتمـع القـوى فـكأنه السـراء والضـراء

فغدوت واسمك فيك غير مشارك والنـاس فيمـا فى يديـك سواء

ولجدت حتى كـدت تبخـل حائلا للمنتهـى ومن السـرور بـكاء

وعندما يتحدث المتنبى عن نفسه ويقارن نفسه بخصومه يقول :

ودهر ناسه ناس صغار وان كانت لهم جثث ضخام
وما أنا منهم بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرغام

* * *

واذا أتتك مذمتى من ناقص فهى الشهادة لى بأنى كامل

* * *

وما ليل بأطول من نهار يظل بلحظ حسادي مشوبا
وما موت بأبغض من حياة أرى لهم معى فيها نصيبا
حتى متى ازددت من بعد التناهى فقد وقع انتقاصى فى ازديادى
وأبعد بعدنا بعد التدانى وقرب قربنا قرب البعاد

* * *

فلا تغررك ألسنة موال تقلبهن أفئدة أعادى
وان الماء يجرى من جماد وان النار تخرج من زناد

وفى النهاية تخرج الحكمة من فيه كاشفة عن التناقض الكامن فى الحياة نفسها .

الا لا أرى الأحداث مدحا ولاذما فما بطشها جهلا ولا كفها حلما

* * *

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى عدوا له ما من صداقته بد

* * *

اذا أنت أكرمت الكريم ملكته وان أنت أكرمت اللئيم تمردا
ووضع الندى فى موضع السيف بالعلا مضر كوضع السيف فى موضع الندى

* * *

وما ماضى الشباب بمسترد ولا يوم يمر بمستعاد

* * *

وغاية المفرط فى سلمه كغاية المفرط فى حربه
ومن العداوة ما ينالك نفعه ومن الصداقة ما يضر ويؤلم

* * *

ومن صحب الدنيا طويلا تقلبت على عينه حتى يرى صدقها كذبا

* * *

وقد فارق الناس الأحبة قبلنا وأعيا دواء الموت كل طبيب
سبقنا الى الدنيا فلو عاش أهلها منعنا بها من جيئة وذهوب
تملكها الآتى تملك سالب وفارقها الماضى فراق سليب

* * *

أرى كلنا يبغى الحياة لنفسه حريص عليها مستهاما بها صبا
فحب الجبان النفس أورده التقى وحب الشجاع النفس أورده الحربا
ويختلف الرزقان والفعل واحد الى أن يرى احسان هذا لذا ذنبا

* * *

وما تغنى احد منها لبانته ولا انتهى ارب الا الى ارب

هكذا تدفقت الحكمة فى شعر ابى الطيب المتنبى تسجيلا لتجربة انسانية حافلة استطاعت ان تدرك منطق الاشـياء . فلقـد أدركت حقيقة التناقض والصراع فى الكون . والتناقضات هى جوهر الجدلية . والجدلية نـوع من المنطق ، ومع أن الجدلية كشـف علمى محـكوم تاريخيـا بنشأة الراسمالية، الا أنه منذ اقـدم العصور والانسان يلاحظ الخصائص المتعارضة والقوى المتعارضة والاتجاهات المتعارضة فى العالم . بل ويلاحظ ان الاضداد لا توجد فقط جنبا الى جنب وانما توجد أيضا مرتبطة بعضها ببعض بحيث قد تشـكل هى الظاهرة الواحدة او تشـكل على الأقل جوانب مختلفة من الظاهرة . وبادراك تلك الحقائق تبين الانسان من قديم معـالم التغير والحـركة فى الظواهر . وبالتالى أدرك الانسان فى النهـاية أن العقل البشرى اذ يصلح للكشف عن الحقيقة ويقدر على التوصل اليهـا فانه فى النهـاية لا يتوصل الى هذه الحقيقة الا بشـكل جزئى وتقريبى ونسبى . ويظل كتـاب الكون مفتوحا أمام اجتهاد البشر . لا يغلق أبدا ولا ينتهى أبدا .

ولقد اتخذت الجدلية اشكالا على مدى التاريخ . فى البـداية تمثلت الجدلية فى الفلسفة اليونانية القـديمة فقد كان فلاسفة اليونان جدليين بطبيعتهم يدركون من الواقـع منطق التغير والحركة والصراع والترابط فى الاشـياء وفيما بينها . وكان للجدلية مولد جديد على يدى الفلسفة الالمـانية التقليدية التى انتهت بهيجل . وكان على ماركس وانجلز ان يقـوما بالجمـع بين الجدلية والمـادية جمعا ثوريا فى خطوة اخيرة من تطور الجدلية .

وكما ان الحبة تحتـوى على الشجرة فى باطنها ، جاءت الفلسـفة اليونانية فى صيغها المختلفـة وقد احتوت بصـورة جنينيـة او بدائيـة على جميع التطـورات الفلسفية التى تبلورت فيما بعد . كان ابو الطيب المتنبى جدليـا بطبيعته ، اعنى جدليـا بدائيا وعلى مثال اليونانيين جدليا تلقائيا بفضل ملاحظة ظواهر الطبيعة والمجتمع والتعمق فى فهم الكون . فمن المعـروف ان قوانين الجدلية قد صيغت لأول مرة فقط فى القرن المـاضى بمعـرفة الفليسوف الالمـانى هيجل . اما قبله فقد اهتـدى الحـكماء من واقع ممارستهم الى التنوع العظيم والغنى الفـائق فى العـالم المتطور وتوصلوا من ثم الى الفهم العميق للتناقضات .

من هنا أرى فضلا عظيما للمتنبى شاعر العرب العظيم . ولقد اردت بهذه الكلمة القصيرة ان اذكر له هذا الفضل عسى أن يتفـرغ لاستقصائه وتحليله وتقييمه من هم أهل لذلك من أرباب العلم والأدب .

د. فـؤاد مرسى

خمس صعوبات فى قول الحقيقة

برتولد بريخت

ترجمة : منحة البطراوى

على من يعتزم اليوم خوض الصّراع ضد الافتراء والجهل ، لكى يكتب الحقيقة كاملة ان يتغلب على خمس صعوبات على الأقل : ان تكون لديه الشجاعة ليكتب الحقيقة وهى فى كل مكان مخنوقة ، وان يتمتع بالذكاء لاستكشافها وهى فى كل مكان مستتره ، وان يملك فن تحويلها الى سلاح طيع ، وقدرا لا بأس به من الفطنة فى اختيار هؤلاء الذين تصبح الحقيقة بين ايديهم ذات فاعلية ، وقدرا من الحيلة لنشرها بينهم ؛ وهذه الصعوبات تكبر بخاصة امام من يكتبون فى ظل الفاشية ، لكنها تواجه ايضا من طردوا من بلادهم او هربوا ، بل حتى من يكتبون فى بلاد تتمتع بالحريات البرجوازية .

١ ــ الشجاعة فى كتابة الحقيقة :

قد يبدو من البديهى ان كل كاتب انما يقول الحقيقة ، بمعنى أن ينبغى عليه الا يتستر عليها ، ولا يكتمها ولا يكتب شيئا زائفا . فلا ينبغى له أن يخضع للأقوياء ولا أن يخدع الضعفاء ، ولكن من الصعب للغاية بالطبع الا تخضع للاقوياء ، ومفيد جدا أن تخدع الضعفاء ، لأن اثارتك لحنق الملاك تعنى تخليك عن الملكية ، وامتناعك عن تقاضى اجر عن عمل أديته يعنى الامتناع عن العمل ذاته ، وكثيرا ما يعنى رفض المجد الذى يصنعه لك الأقوياء رفض اى نوع من المجد . . وكل هذا يتطلب الشجاعة . وعادة تكون عصور القهر الشديد هى العصور التى تطرح فيها ــ كثيرا ــ قضايا العظمة والمثل العليا . والحديث فى عصور كهذه عن اشياء وضيعة متدنية ، مثل مأكل العمال ومسكنهم ، وفى وقت تتعالى فيه الصيحات من روح التضحية باعتبارها الفضيلة الأولى ، يتطلب قدرا عاليا من الشجاعة . وفى الوقت الذى يروى فيه ظما الفلاحين بالعبارات المعسولة ، وتغطى صدورهم بالنياشين ، ينبغى ان تتحلى بالشجاعة حتى تستطيع أن تتحدث عن الأعلاف والسماد والتقاوى الرخيصة والآلات الزراعية التى تخفف من عبء عملهم الذى طالما كان

موضع التكريم . وحين تصرخ كل موجات الأثير مرددة ان رجلا دون معرفة او ثقافة افضل من رجل عالم ، يجب ان تكون لدينا الشجاعة لنسأل : افضل لمن ؟ وحين يتحدثون عن اجناس راقية واجناس منحطة فانك تحتاج الى الشجاعة كي تتساءل هل جاء كل هذا الجوع والجهل بالصدفة ؟

الا تنتج الحروب تشوهات رهيبة ؟ وأنت تحتاج الى نفس القدر من الشجاعة لتقول الحقيقة عن نفسك عندما تكون مهزوما ، فهناك كثيرون — تحت وطأة الاضطهاد — يفقدون القدرة على الاعتراف بأخطائهم ، فاضطهادهم يبدو لهم على انه الشر المطلق ، فالمضطهدون اشرار لأنهم يضطهدونهم ، أما المضطهدون (بفتح الدال) فانما اضطهدوا لطيبتهم ، غير أن هذه الطيبة التى تعرضت للضرب والقهر واخضعت حتى انتهت الى العجز كانت اذن طيبة ضعيفة ، طيبة رخوة لا يمكن الاعتماد عليها ، طيبة سيئة .

والحق أن ما من شيء يدعونا الى أن نتقبل ان تكون الطيبة ضعفا ، مثلما نتقبل ان يكون المطر رطبا ، ويجب ان تكون لدينا الشجاعة كى نقول ان الطيبين لم يهزموا لأنهم طيبون وانما لأنهم ضعفاء .

ان علينا بالتأكيد ان نقول الحقيقة ، انما الحقيقة فى صراعها ضد الكذب ، ولا ينبغى لنا ان نجعل منها شيئا عاما مبهما متساميا ملتبس المعنى، فهذه العمومية المبهمة المتسامية الملتبسة المعنى هى الكذب بعينه ، وحين نقول ان شخصا ما قد قال الحقيقة فقد يعنى ذلك ان البعض ، أو كثيرين ، أو حتى شخصا واحدا ، قد بدؤا يقولون عموميات غامضة أو اكاذيب صريحة، أما الذى قال الحقيقة فهذا يعنى أنه قال شيئا عمليا ملموسا لا يقبل الجدل ، قال ما ينبغى له ان يقول .

وليس من الشجاعة ان نتباكى بعبارات معممة على هذا العالم الشرير الذى تنتصر فيه الوضاعة ، حيث لا يزال يسمح لنا بذلك . فكثيرون يتباهون بالشجاعة وكأنما هناك مدافع مصوبة اليهم ، مع انها فقط نظارات مسرح .

انهم يطلقون تصريحاتهم العامة فى عالم يحب المسالمين ، ويطالبون بعدالة شاملة لم يصنعوا ابدا شيئا من اجلها ، وبالحرية الشاملة فى ان يحصلوا على نصيبهم من كعكة طالما تقاسموها ، وهم لا يعترفون بأية حقيقة الا اذا كانت ذات جرس حسن ، أما اذا كانت الحقيقة تتألف من وقائع وأرقام ومعطيات جافة عارية ، واذا كان استكشافها يتطلب جهدا ودراسة ، لا يعترفون بها لأنها لم تعد تثير فيهم الحماسة اياها . وليس لهؤلاء من صفات الكتاب الذين يقولون الحقيقة سوى الحركات والمظهر الخارجى ، والمأساة مع هؤلاء هو انهم لا يعرفون الحقيقة .

٢ ــ الذكاء فى استكشاف الحقيقة

لما كان من الصعب أن تكتب الحقيقة وهى مخنوقة فى كل مكان ، فان كتابة الحقيقة أو عدم كتابتها تبدو لأغلب الناس مسألة أخلاقية . فهم يعتقدون ان الشجاعة تكفى لذلك وينسون الصعوبة الثانية وهى أن عليهم ان يجدوا الحقيقة ، كلا . . ليس صحيحا بأى حال ان من السهل اكتشاف الحقيقة ، فليس من السهل اصلا فى المقام الاول أن نحدد اية حقيقة تستحق ان تقال . ففى وقتنا هذا على سبيل المثال تغوص كل الدول الكبرى المتمدينة الواحدة تلو الأخرى فى البربرية ، وفضلا عن هذا فكلنا نعرف أن الحرب الداخلية التى تدور بأكثر الوسائل بشاعة يمكن كل يوم أن تتحول الى حرب خارجية لن تترك هذا الجزء من عالمنا الا كومة انقاض . تلك بلا شك حقيقة ، غير ان هناك كثيرا من الحقائق الأخرى ، فليس مما يناقض الحقيقة مثلا أن نقول ان المقاعد اشياء تصنع للجلوس او ان المطر يهطل من اعلى الى أسفل، وكثير من الكتاب يقولون حقائق من هذا النوع ، وهم يذكروننا بالرسامين الذين يغطون جدران سفينة توشك على الغرق بلوحات من الطبيعة الصامتة . ان الصعوبة الأولى التى اشرنا اليها ليست قائمة بالنسبة لهم وهى لا تؤرق ضمائرهم ، انهم يلطخون لوحاتهم دون ان يتركوا الاقوياء يعكرون صفوهم ، لكنهم ايضا لا يدعون صرخات الضحايا تعكر صفوهم ويولد فيهم عبث مسلكهم تشاؤما « عميقا » يقدرون له الثمن الملائم ، ويمكن للآخرين بالأحرى أن يشعروا به حين يرون هؤلاء السادة والطريقة التى يبيعون بها مشاعرهم . ونستطيع بسهولة أن نرى أن حقائقهم هى من نفس طراز تلك الحقائق عن المقاعد والمطر ، ولكنها غالبا ما يكون لها رنين مختلف وكأنها حقائق عن أشياء هامة ، ذلك أن من صفات الخلق الفنى أن يضفى أهمية على ما يتحدث عنه من أشياء . وينبغى هنا أن ننظر عن كثب كى ندرك أنهم لا يقولون شيئا آخر غير « المقعد هو المقعد » و « ان احدا لا يستطيع شيئا امام حقيقة ان المطر يهبط من أعلى الى اسفل » . ان هؤلاء الناس لا يجدون الحقيقة التى تستحق أن تقال . وثمة آخرون يشغلون أنفسهم حقا بالمهام الأكثر الحاحا انهم يخشون الأقوياء ولا يخشون الفقر . غير انهم مع ذلك لا يعثرون على الحقيقة ، ذلك لأنهم يفتقرون الى المعرفة . انهم ممتلئون بالخرافات العتيقة والتحيزات الموقرة التى كثيرا ما اضفى عليها قدم الزمن مظهرا جميلا ، فالعالم فى نظرهم غاية فى التعقيد وهم لا يعرفون الوقائع ولا يدركون الروابط بين هذه الوقائع فلا يكفى أن تكون مستقيما بل لابد من المعرفة التى يمكن أن تكتسب ومن المناهج التى يمكن تعلمها . ففى هذا الزمن الملىء بالتعقيدات والاضطرابات يحتاج الكتاب أن يعرفوا المادية الجدلية والاقتصاد والتاريخ ويمكن أن تكتسب هذه المعرفة من الكتب ومن التدريب العملى بقليل من الاجتهاد . وثمة حقائق كثيرة يمكن أن تكتشف بطريقة ابسط اذ ان أجزاء

من الحقيقة أو معطيات يمكن أن تقود الى اكتشافها وحين تتوفر للمرء إرادة البحث فان الأفضل أن يكون لديه منهج لكن من الممكن أن نعثر على الحقيقة دون منهج وحتى دون بحث . بيد أننا اذا انطلقنا هكذا بطريقة عشوائية فاننا لن نستطيع ان نصل الى تصوير الحقيقة على نحو يمكن للناس على أساسه أن يعرفوا كيف يتصرفون ، فأولئك الذين لا يسجلون سوى وقائع صغيرة ليس فى مقدورهم أن يطوعوا اشياء هذا العالم ، غير أن هذا بالتحديد وليس شيئا آخر هو جدوى الحقيقة . ان هؤلاء الناس ليسوا على مستوى متطلبات الحقيقة .

فاذا وجد من هو مستعد لكتابة الحقيقة وقادر على معرفتها فان ثلاث صعوبات مازالت فى انتظاره .

٣ ــ فن جعل الحقيقة سلاحا طيعا :

واذا كان لابد من قول الحقيقة ، فذلك بسبب ما يترتب على هذا القول من آثار على السلوك فى الحياة . وكمثال لحقيقة لا يمكن من خلالها أن نستخلص أى اثر أو نتيجة ، أو حتى مجرد نتائج خاطئة :

لنأخذ تلك الفكرة واسعة الانتشار التى تقول بأن النظام البربرى السائد فى بعض البلاد هو وليد البربرية ، ووفقا لهذا المفهوم فان الفاشية تعتبر تدفقا للبربرية التى انقضت على هذه البلاد مثل عنف احدى قوى الطبيعة .

ووفقا لهذا المفهوم ، فان الفاشية يمكن أن تكون طريقا ثالثا ، طريقا جديدا بين الراسمالية والاشتراكية او تتجاوز هذه وتلك ، وعلى ذلك فللحركة الاشتراكية بل وللراسمالية أن يستمروا فى الوجود دون الفاشية ، وهلمجرا . ومن البديهى أن هذه هى الدعوى الفاشية ، وهى وقبولها استسلام لها ، لأن الفاشية مرحلة تاريخية دخلتها الراسمالية ، اى انها شىء جديد وقديم فى نفس الوقت ، ففى البلاد الفاشية لا توجد الراسمالية الا كفاشية ، ولا يمكن محاربة الفاشية الا باعتبارها الشكل الأقوى سفاهة والأشد وقاحة والأفظع قمعا والاكثر كذبا للراسمالية .

ومن هنا ، فكيف نقول الحقيقة عن الفاشية التى نعلن انفسنا خصما لها اذا لم نرد أن نقول شيئا ضد الراسمالية التى تنجبها ؟ وكيف يمكن لحقيقة كهذه ان تكتسب مدلولا عمليا ؟ ان أولئك الذين يقفون ضد الفاشية دون أن يكونوا ضد الراسمالية ، والذين يتباكون على البربرية الناشئة من البربرية ، أشبه بمن يريدون أن يأكلوا نصيبهم من شواء العجل لكنهم لا يريدون ذبح

العجل . انهم يرغبون فى اكل العجل ولكنهم لا يريدون أن يروا دماءه . يكفيهم — حتى تهدأ نفوسهم — أن يغسل الجزار يديه قبل ان يقدم اللحم ، فهم ليسوا ضد علاقات الملكية التى تولد البربرية ، انهم — فقط — ضد البربرية، وهم يرفعون اصواتهم ضد البربرية فى بلاد تسودها نفس علاقات الملكية ، لكن الجزارين فيها يغسلون ايديهم قبل ان يقدموا اللحم .

ان الاعتراض على الاجراءات البربرية بصوت عال يمكن أن يبهرنا مؤقتا ، طالما ان الذين يسمعونكم يتصورن ان هذه الاجراءات لا يمكن لها أن تحدث فى بلادهم ، فمازالت بعض البلاد تستطيع المحافظة على علاقات الملكية بوسائل اقل عنفا . فالديمقراطية مازالت تؤدى لهم الخدمات التى من اجلها وجب على الآخرين ان يلجؤا الى العنف ، اعنى : ضمان الملكية الخاصة لوسائل الانتاج . فاحتكار المصانع والمناجم والعقارات يولد فى كل مكان نظام بربريا ، لكنه يبدو غير واضح تماما . ولا تصبح البربرية واضحة الا حينما يصبح من غير الممكن حماية الاحتكار الا بالدكتاتورية السافرة .

فبعض الدول التى ليست بعد بحاجة الى أن تتخلى — بسبب عنف الاحتكارات — عن الضمانات الشكلية للدولة الليبرالية ولا عن بعض المباهج كالفن والأدب والفلسفة ، تولى اذنا صاغية للاجئين الذين يتهمون بلادهم الأصلية بالتخلى عن تلك المباهج لأنها ستستفيد من ذلك فى الحروب المقبلة .

انستطيع حقا أن نقول انها حقيقة تلك التى تدعونا الى‌ان نطالب — بصوت مرتفع — بمعركة لا تهدأ ضد المانيا ، لأنها هى « المهد الحقيقى للشرّ فى عصرنا ، وشريان جهنم ، وموطن المسيح الدجال »(١) ؟

أو بالأحرى لنقل اننا هنا امام اناس اغبياء عاجزين فارين ، لأن خلاصة هذه الطنطنة هى أن البلد المعنى يجب أن يمحى من على الخريطة. البلد كله بكل سكانه ، ذلك أن الغازات السامة حين تقتل لا تفرق بين الأبرياء والمذنبين .

ان الرجل السطحى الذى لا يعرف الحقيقة يعبر عن نفسه بعبارات فخمة ، عامة ، ومبهمة ، يتحدث ، ويثرثر عن الالمان « جميعا » ويتباكى شاكيا الشر « كله » ، وفى افضل الأحوال فان قارئه لا يعرف ابدا ماذا ينبغى عليه أن يفعل . اعليه ان يقرر الا يكون المانيا ؟ هل سيختفى الجحيم اذا كان هو على الاقل مستقيما ؟ والحديث عن البربرية التى تأتى من البربرية هو حديث من نفس النوع ، فاذا كانت البربرية تنشأ عن البربرية فانها تكف عن الوجود مع الأخلاق التى تنشأ عن الثقافة والتعليم .

---

(١) يشير برشت الى مهاجرين من أمثال توماس مان .

وهذا كله يقـال فى عبارات بالغة العمومية ، وليس من أجل استخلاص النتائج التى يمكن أن نستمدها منه للعمل ، انه فى الأساس حديث ليس موجها الى أحد . وتمثل هذه الاعتبارات لا تكشف الا عن بضع حلقـات فى سلسلة الأسباب ولا تعرض الا بعض القوى المحركة كقوى لا يمكن التحكم فيهـا أو السيطرة عليها ، ومثل هذه الاعتبارات تنطوى على غموض كبير ، يخفى القوى التى تنطلق منها الكوارث ، ويكفى قليـل من الضوء حتى يظهر أمامنا أناس هم سبب الكوارث ! لأننـا نعيش فى زمن أصـبح فيه قدر الانسان هو الانسان ذاته .

ان الفاشية ليست كارثة طبيعية يمكن أن نفهمها انطلاقا من « طبيعة » أخرى ، « الطبيعة » الانسانية ، وان كانـت هنـاك أوصـاف للكوارث الطبيعية جديرة بالانسان لأنهـا تخاطب فيه فضائله النضالية .

فقد رأينا فى كثير من المجلات الأمريكية بعد الزلزال الذى دمر يوكوهاما صورا للأنقاض وتحت الصـور تعليقا يقـول « Steel Stood » « تماسك الصلب » ، والواقع أنه بينما لم نر للوهلة الأولى الا انقاضا ، فاننا نكتشف بعد أن ينبهنا هذا التعليق ، أن بعض العمارات الكبرى قد ظلت واقفـة ، ولا شك أن من بين كل الأوصـاف التى يمكن أن نقـدمها لزلزال ما ، هى أوصاف مهندس المبانى فلهـا أهمية بالغة لأنهـا تأخذ فى اعتبارها انزلاق الأرض وعنف الهزات والحـرارة المنبعثة . . . الخ . مما يتيح لنـا فرصة تصـور مبان تقاوم الزلزال .

وحين نريد أن نصور الفاشية والحرب ، هاتين الكارثتين الكبريين — وهما ليستا كارثتين طبيعيتين — فينبغى أن نجلو حقيقة يمكن أن نصنع بهـا شـيئا .

ينبغى أن نبين انهما الكارثتان اللتان يحتفظ بهما ملاك وسائل الانتـاج للجماهير الهائلة ممن يعملون دون أن يمتلكوا وسائل انتاج لهم .
اذا أراد المرء أن يكتب حقيقة فعالة عن وضع سىء فينبغى أن يكتبها بحيث يمكن ادراك أسبابها وادراك امكانية تجنبها ، فاذا ما ظهرت تلك الأسـباب على انهـا ممكنة التجنب ، فان الأوضاع السيئة يمكن محاربتها .

٤ — الفطنة فى اختيار هؤلاء الذين تصبح الحقيقة فعـالة بين ايديهم :

ان الاستخدامات الموروثة فى الاتجـار بما هو مكتوب فى سـوق الأفكار والتصورات الوصفية ابعدت عن الكاتب اى اهتمام بما يحـدث لكتاباته ، واعطته الانطباع بأن الوسيط ، سواء كان زبونا أو تاجرا ، سيقوم بتوصيلها الى جميع الناس .

فقد كان يعتقد هكذا : أتحدث ويسمعنى من يريد سماعى ، والواقع انه تحدث ، ولم يسمعه الا اولئك القادرون على الدفع ؛ وما كان يقوله لم يكن مسموعا من الجميع ، وهؤلاء الذين كانوا يسمعونه ، لم تكن لديهم الرغبة فى سماع كل ما قاله . انها مسالة قيل عنها الكثير ، ولكن ليس بعد بالقدر الكافى ، وساكتفى بالاشارة الى ان « الكتابة لمتلق » اصبحت تعنى « الكتابة » فقط . ! فى حين انه لا يمكن كتابة الحقيقة هكذا لا اكثر ، بل يجب قطعا كتابتها لمتلق معين ، متلق يمكنه ان يفعل بها شيئا فيما بعد ، ان معرفة الحقيقة هى عملية مشتركة بين الكتاب والقراء ، ولكى نقول اشياء جيدة يجب ان نسمع جيدا وان نسمع ايضا اشياء جيدة . فمن الواجب ان توزن الحقيقة وتحسب بواسطة قائلها ، وعلى سامعها ايضا ان يزنها ، ومن المهم للغاية ـ بالنسبة لنا نحن الكتاب ـ ان نعرف لمن نقولها ومن قالها لنا .

علينا ان نذكر حقيقة الوضع السيء لأولئك الذين هم اكثر معاناة ، ومنهم ينبغى أن نعرفه .. وينبغى لنا الا نتوجه فحسب الى من يبتغون رايا معينا ، وانما ايضا لأولئك الذين من صالحهم ان يكون لهم هذا الراى بسبب وضعهم .. ثم ان جمهوركم لا يكف عن التحول ! فحتى مع الجلادين نستطيع ان نتحدث اذا لم يعودوا يتقاضون مكافاة سخية على كل عملية شنق ، او اذا غدت المهنة اخطر مما يجب .. لقد كان فلاحو بافاريا ضد كل انتفاضة جماعية ، ولكن حين طالت الحرب اكثر مما يجب ، وحين عاد الشباب الى ديارهم فلم يجدوا مكانا فى المزارع ، حينئذ امكن كسبهم الى صفوف الثورة .

انه لفى غاية الأهمية بالنسبة للكتاب ان يجدوا اللهجة المناسبة للتعبير عن الحقيقة ، فاللهجة التى نسمعها عادة ما تكون معسولة ، نائحة ، كما لو أن كاتبيها لا يريدون الاساءة الى ذبابة . ان سماع مثل هذه النبرات ونحن فى البؤس يجعلنا اكثر بؤسا . انها نبرة اشخاص ليسوا ـ دون شك ـ أعداء لنا ولكنهم بالتاكيد ليسوا رفاق نضال .

ان الحقيقة مناضلة ، مقاومة ، وهى لاتقاوم الكذب فقط ولكنها ايضا تقاوم بعض الرجال الذين ينشرونه .

٥ ـ الحيلة فى نشر الحقيقة بين الجموع :

كثيرون هم المخورون بشجاعتهم فى قول الحقيقة . سعداء باكتشافها ، وربما مرهقين من العناء الذين بذلوه لوضعها فى شكل طيع ، منتظرين فى تلهف ان ياخذها هؤلاء الذين دافعوا عن مصالحهم ، فهم لا يعتبرون من

الضروري استخدام حيل خاصة لنشرها ، وهكذا يضيعون — في أحيان كثيرة — ثمرة عملهم ، ففي جميع العصور استخدمت الحيلة لنشر الحقيقة عندما كانت مخنوقة أو مخفية .

لقد حرف كونفوشيوس تتويما وطنيا قديما اذ اكتفى بأن بدل الكلمات فالجملة التي تقول : « لقد تسبب الحاكم الاقطاعي لمدينة « كون » في موت الفيلسوف « وان » لأنه كان قد قال كذا وكذا ... » ، استبدل تعبير « تسبب في موت » بكلمة « اغتال » واذا قيل ان الطاغية فلان راح ضحية اعتداء ، وضع هو : « كان قد أعدم .. » ، ان هذا الذي فعله كونفوشيوس قد فتح الطريق نحو رؤية جديده للتاريخ .

وفي عصرنا هذا ، فاننا حين نستعمل كلمة « السكان » بدلا من كلمة « الشعب » و « الملكية الزراعية » بدلا من « الأرض » نكون قد سحبنا تأييدنا عن كثير من الاكاذيب ، هكذا ننزع من على الكلمات هالاتها الصوفية الخادعة ، الفاشية . فكلمة شعب تتضمن وحدة معينة ، وتذكر بمصالح مشتركة ، وعلى هذا فلا يجب أن توظف هذه الكلمة الا في حالة تناول موضوع عن شعوب متعددة لأن هذه هي الحالة الأمثل التي فيها يمكن لأية مصالح مشتركة أن تدرك ، فسكان اقليم ما ، لهم مصالح متنوعة ، بل وحتى متناقضة ، وتعتبر هذه حقيقة — دائما — مخنوقة ، كذلك فان الحديث عن الأرض ، واعطاء صورة عن الحقول تخاطب النظر من خلال اللون ، والشم من خلال رائحة الأرض ، نوع من المساهمة في تأييد أكاذيب ذوي النفوذ ، لأن المسالة ليست خصوبة الأرض ولا الحب الذي يكنه الانسان لهما ولا الحماسة للعمل ، ولكنها — اساسا — ثمن القمح واجور العمل . فالذين ينتفعون من الأرض ، ليسوا هم الذين يحصدون القمح ، واريج الحقل مجهول في البورصة ، فالبورصة تفضل روائح أخرى .

ان كلمة « الملكية الزراعية » هي الكلمة الصائبة لأنها لا توهم ، فبدلا من كلمة « نظام » هنا ، حيث يسود الظلم يجب أن نقول « الخضوع » . اذ يمكن أن يكون هناك انضباط دون اضطهاد .فالكلمة هنا كرامة اكثر مما لكلمة « الخنوع » .وبدلا من « الشرف » تفضل « الكرامة الانسانية » حيث لا يمكن اسقاط الانسان بهذه السهولة من الاعتبار . فنحن نعرف ان اى وغد يسمح لنفسه بأن يدافع عن شرف شعب ! وان المتخمين يوزعون الشرف بافراط علي من يطعمونهم بينما هم أنفسهم يتضورون جوعا . وحتى اليوم يمكن استخدام حيلة كونفوشيوس ، فقد استبدل احكاما مبررة عن احداث التاريخ القومي بأخرى غير مبررة . كذلك وصف توماس مور الانجليزي في كتابه « يوطوبيا » بلدا تسوده أوضاع عادلة ، يختلف عن البلد الذي كان يعيش فيه ، وان شابهه تماما مع بعض الاختلافات الطفيفة .

أراد لينين ، حين كان البوليس القيصرى يلاحقه ، أن يصف احتكار البرجوازية الروسية واضطهادها فى جزيرة سخالين . فوضع « كوريا » بدلا من سخالين و « اليابان » بدلا من روسيا . فذكرت أساليب البرجوازية اليابانية جميع القراء بتلك التى انتهجتها البرجوازية الروسية فى سخالين ولم يمنع النص لأن اليابان كانت على عداء مع روسيا آنذاك . وهكذا ، فالكثير الذى لا يمكن قوله عن المانيا فى المانيا ، يمكن قوله فى النمسا . فثمة كثير من الحيل لخداع الدولة المرتابة .

لقد حارب فولتير اعتقاد الكنيسة فى المعجزات بقصيدة غزلية عن عذراء اورليانز . فوصف المعجزات التى قامت بها جان دارك — غالبا — حتى تظل عذراء وسط الجيش والبلاط والرهبان . واستطاع — باستخدام الأسلوب الأنيق لوصف افانين العشق فى حياة العظماء المترفة والماجنة ؛ ان يجعلهم يتخلون — بطريقة خفية — عن عقيدة كانت تتيح لهم وسائل هذه الحياة المنحلة . وهكذا وفر لنفسه امكانية افضل لتوصيل اعماله بطرق غير مشروعة الى متلقيها الطبيعيين . ومن القراء عظماء سهلوا او على الاقل تساهلوا فى نشرها . وهكذا تخلوا عن الشرطة التى كانت تحمى شهواتهم . اما لوكريس العظيم ، فقد أكد بصراحة انه اعتمد على جمال اشعاره لنشر الالحاد الابيقورى .

وبالفعل ، فان مستوى ادبيا راقيا يمكن ان يستخدم كغطاء لحماية فكرة ما . وان كان يولد ايضا الشكوك فى كثير من الاحيان . ومن هنا يوصى بالهبوط عمدا بمستواه . وهذا ينطبق مثلا على الشكل المحتقر للرواية البوليسية حين يدس — بطريقة خفية فى بعض المواضع — اوصافا للامراض الاجتماعية . ومثل هذه الاوصاف تكفى لتبرير مشروعية وجود الرواية البوليسية .

ولاعتبارات اقل من هذه بكثير ، هبط شكسبير العظيم بهذا المستوى عندما جعل — عن قصد — والدة كوريولان تتحدث بطريقة باهتة فى المشهد الذى تذهب فيه لملاقاة ابنها الزاحف بجيشه ضد بلده الذى ولد فيه ، كان شكسبير يريد الا يبدل كوريولان خطته لاسباب مقبولة او بفعل مشاعر عميقة ، ولكن بسبب كل ما كان يعيده الى سلوكيات شبابه . وعند شكسبير ، نجد ايضا نموذجا لحقيقة اشاعتها الحيلة : مرثية مارك انطونيو امام جثة قيصر . اذ لا يمل من تكرار ان قاتل قيصر — بروتوس — كان رجلا فاضلا ، ولكن فى نفس الوقت يصف الاغتيال . فوصف هذا الفعل اكثر اثارة من وصف فاعله ! وهكذا يترك الخطيب الاحداث تنتصر له ، فهو يمنحها فصاحة اكبر من فصاحته ومنذ اربعة آلاف عام استخدم شاعر

مصرى منهجا مماثلا . ففى هذه الفترة كان ثمة صراعات طبقية هامة ، فالطبقة التى كانت مسيطرة آنذاك كانت تدافع عن نفسها بمشقة ضد عدوها الكبير وهو القسم المستعبد من المواطنين نرى فى القصيدة حكيما يظهر فى بلاط فرعون ويدعو الى النضال ضد أعداء الداخل . ويصف مطولا ، وبطريقة اخاذة ، الفوضى الناتجة عن انتفاضة الطبقات الدنيا . كالآتى :

اذن : فالعويل يكسو العظماء والبهجة تكسو البسطاء . وكل مدينة تقول : فلنطرد الاقوياء من بيننا .

اذن : فقد فتحت حجرات الكتبة ، وازيلت القوائم ، وصار الاقنان سادة .

اذن : لم يعد الانسان يعرف ابن السيد المحترم وصار ابن السيدة ابنا للخادمة .

اذن : لقد ربط الأغنياء بالرحى ، وخرج الى النهار من لم ير النور ابدا .

اذن : فقد كسر أبنوس خزائن القربان ، وبالفأس يقطع خشب الصندل العجيب ، لتصنع منه الاسرة .

فلتروا : لقد انهار القصر فى ساعة .

فلتروا : أصبح الفقراء اغنياء . فلتروا صار من لم يكن لديه خبز ، يمتلك الآن مستودعا وامتلأت مخازنه خير اخذه من آخر .

فلتروا : يشعر الانسان بأنه بخير اذ يأكل طعامه .

فلتروا : من لم يكن لديه قمح ، يمتلك الآن مستودعات ، ومن كان يعتمد على معونات القمح الموهوبة ، يوزع الآن بنفسه .

فلتروا : من لم يكن لديه زوج من الثيران مقترنين ، يمتلك الآن قطعانا . ومن لم يكن يستطيع حيازة دابة ، يمتلك الآن مواشى كثيرة .

فلتروا : من لم يكن يستطيع ان يبنى لنفسه حجرة ، يمتلك الآن اربع جدران .

فلتروا : يبحث المستشارون عن ملجأ فى حفر الغلال ، ومن كان لا يستطيع ان يستريح على الجدران ، يملك الآن سريرا .

فلتروا : من لم يكن يستطيع أن يبنى مركبا لنفسه ، يمتلك الآن سفنا ، ويلقى المالك بنظرة نحوها ، ولكنها لم تعد له .

فلتروا : من كان يمتلك ثيابا يمضي الآن في خرق بالية ، من كان ينسج للآخرين يلبس الكتان الآن . وينام الفتى ظمآنا . ومن كان يطلب منه بقايا قربة يمتلك الا اقبية من الجعة .

فلتروا : من لم يكن يتذوق موسيقا الهارب ، يمتلك الآن هاربا ، ومن لم يكن يغني امامه ابدا يحتفل الآن بالموسيقا .

فلتروا : من كان ينام ــ فقرا ــ دون نساء ، يجد الآن سيداته ، ومن كانت تنظر الى نفسها في الماء ، تمتلك الآن مرآة .

فلتروا : يهيم اقوياء البلد دون عمل ، ولم يعد العظماء يتلقون خبرا عن أى شيء ، واصبح المراسلون يبعثون الرسائل بانفسهم .

فلتروا : هؤلاء رجال خمسة ارسلهم سادتهم ، يقولون : اصنعوا انتم الآن طريقكم ، اما نحن فقد وصلنا (١) .

واضح ان المعنى هنا يصف فوضى يجب ان تظهر للمظلومين كحالة مرغوبة للغاية ، غير ان فهم الشاعر يتأتى بصعوبة . اذ بينما يدين بوضوح هذه الاوضاع الا انه لا يدينها جيدا .

اقترح جوناثان سويفت في كتيب له ان يملح اولاد الفقراء ويعلبوا ويباعوا كاللحم ، حتى يزدهر البلد . اذ كان يقوم بحسابات دقيقة كانت تثبت امكانية ادخار الكثير اذا لم نتردد في استخدام هذه الوسائل .

كان سويفت يتحامق ، فقد كان يبدو مدافعا بكثير من اليقين والجدية عن طريقة تفكير محددة ــ وان كانت طريقة كريهة بالنسبة له ــ في قضية اظهرت سفالته بوضوح لاى شخص . ان اى شخص كان يمكنه ان يكون اكثر فطنة او على اية حال اكثر انسانية من سويفت ، وخاصة من لم يكن حتى ذلك الحين قادرا على تفحص الأفكار من زاوية نتائجها .

ان الدعاية للفكر ، في اى مجال كان ، تعد نافعة بالنسبة للمظلومين . فدعاية كهذه تعتبر ضرورية للغاية ، اذ يعتبر الفكر نشاطا دنيئا في انظمة الاحتكار . وما يعتبر دنيئا هو ذلك الذى يفيد المحصورين في اسفل السلم . ويعتبر امرا دنيئا الاهتمام الدائم بما يسد الرمق ، واحتقار الامجاد التى يلوح بها للذين يدافعون عن الوطن الذى يتركون فيه نهبا للجوع ، وعدم الايمان بالزعيم عندما يسوقهم الى الهاوية ، وعدم الرغبة في العمل عندما لا يطعم القائم به ، والتمرد على فرض السلوك بطريقة مبتهة ،

---

(١) قصيدة الحكيم الفرعوني ترجمها د. سيد البحراوى و د. امينة رشيد .

واللامبالاة تجاه الاسرة عندما لا يفيد الاهتمام بها . **الجوعى متهمون بالنهم ، والذين لا يمتلكون شيئا يدافعون عن متهمين بالجبن ، والمتشككون فى مضطهديهم متهمون بالشك فى قوتهم ذاتها ، والمطالبون بأجر مقابل عملهم متهمون بالكسل وهلم جرا . وفى ظل انظمة كهذه ، يعتبر الفكر — عموما — شيئا دنيئا ، وذا سمعة سيئة . فلم يعد يدرس فى اى مكان ، ومتى ظهر ، اضطهد** . ولكن تظل هناك مجالات تمكننا من الاشارة الى النتائج الناجحة للفكر دون عواقب سيئة ، تلك المجالات التى تحتاج فيها الديكتاورية للفكر : مثلا ، يمكن عرض نجاح الفكر فى التقنية والفن العسكرى . ان عملية التنظيم التى تسمح بابقاء مخزون الصوف لمدة طويلة وباختراع منسوجات صناعية ، تتطلب فكرا . فساد المأكولات ، اعداد الشباب للحرب ، كل ذلك يتطلب فكرا ، وهى مسألة من الممكن عرضها . ومن الممكن تحاشى الثناء على الحرب — بذكاء — وهو هدف طائش لهذا الفكر ، وهكذا فالفكر المنبثق عن مسألة تعد افضل الوسائل للقيام بالحرب ، يمكن ان يقودنا الى التساؤل عما اذا كان لهذه الحرب من معنى ، والى انطباقها على مسألة افضل الوسائل لتحاشى حرب عبثية .

بالطبع ، هذه مسألة من الصعب عرضها علنا . فهل يمكن استغلال الفكر المنتشر ، اى المطروح على نحو معين يجعله يؤثر على الاحداث ؟ نعم ، يمكن له ان يكون كذلك .

وحتى يظل الاضطهاد ممكنا فى عصر كعصرنا ، وهو يستخدم لاستغلال اغلبية المواطنين من قبل الاقلية يجب ان يكون هناك موقف اساسى من المواطنين ، يمتد الى كل مجالات الحياة . فاكتشاف جديد فى علم الاحياء ، كاكتشاف داروين مثلا ، استطاع فجأة ان يمثل خطرا على الاستغلال ، غير ان الكنيسة ظلت — بمفردها — منشغلة بأمره ، والشرطة لم تكن قد استشعرت شيئا قط . وفى السنوات الاخيرة ، انتهت ابحاث الكيميائيين الى نتائج فى مجال المنطق اصبحت خطيرة فيما يتصل بسلسلة كاملة من المسلمات التى كان الاستغلال يستند اليها . وبينما كان فيلسوف الدولة البروسى هيجل منشغلا بابحاث منطقية صعبة ، اعطى لماركس ولينين ، كلاسيكيى الثورة ، مناهج فكرية ذات قيمة لا تقدر . ان تطور العلوم يتم بشكل محكم ، ولكن وفق ايقاع متفاوت ، والدولة ليست قادرة على ان تتابع كل شىء وان تراقبه . ففى امكان ابطال الحقيقة ان يختاروا لأنفسهم مواقع نضالية بمنأى عن الأنظار نسبيا . ما يهم قبل كل شىء ، هو ان ندرس فكرا صائبا ، اى

فكـرا يفحص الاشـياء ، والاحـداث حتى يسـتخلص منهـا الجـانب المتغير لهـا والـذى نسـتطيع تغـييره .

ان الاقويـاء يشـعرون بنفـور عنيف من التغيرات الكبيرة . انهـم يفضـلون ان يبقى الحـال على ما هـو عليـه ، الف عـام لو امكـن . يا ليت القمـر يظـل ف مكان ، يا ليت الشـمس توقف دورانهـا ما كان احـد ليجـوع او يطلب الطعـام . عنـدما اطلقـوا النـار بالبنـدقية ، كان ينبغى ان تكون طلقتهـم هى الاخـيرة . ان رؤيـة الاشـياء يبـرز منهـا جانبهـا المتغير بخاصة تعتبر وسـيلة جيـدة لتشجيع المضطهدين . وكذلك ، فكرة ان كل شىء وفى كل وضع تناقضـا يعلن عن نفسـه وينمو هناك شىء ما يستخدم لمعارضة المنتصرين ، وهو الأمر الذى يسمح بمقاومتهم . ويمكن أن نتدرب على رؤية العالم من خلال الجدلية ، او مذهب التحول الدائم للاشـياء ، وتحليـل الامـورالتى تفـوت فى لحظتهـا على الاقويـاء . ويمكن اسـتخدامها فى علم الاحيـاء والكيمياء ، كمـا يمكن التـدرب عليها فى وصف مصـائر أسرة ، دون اشـارة الانتبـاه كثيرا .

فكـرة ان كل شىء متعلـق باشـياء اخـرى كثيرة هى نفسـها فى فى حالة تغيير مستمر ، فكرة خطـرة على الديكتاتوريات ، ويمكن لهـا ان تبـرز فى اشـكال مختلفة ، دون ان تتيـح للشرطة فرصة التدخل . ويمكن لوصف واف لكل الظروف ، ولـكل العمليـات ، التى يقـع فيهـا رجـل يفتـح دكانـا لبيـع السـجائر ، ان يمثـل ضربـة قاسـية موجهـة ضـد الديكتاتوريـة . ومن ثم فان الحكومات التى تقـود الجماهـير نحـو البؤس تعمل على ابعـاد هـذه الجماهير عن الربط بينهـا وبين البؤس . وكثيرا ما تتحـدث هـذه الحكومات عن القـدر اذ هـو ، وليسـت هى ، المسـئول عن القحط . ومن يهتـم بالبحث عن اسـباب القحط ، يعتقـل حتى قبـل ان يصـل فى بحثـه الى الحكومة . ولكن فى الامكـان عمـوما الحـذر من الاسـاليب الفارغـة حول القـدر ، فيمكن اظهـار ان قـدر الانسـان متـدر لـه بفعل رجـال آخـرين .

وهـذا بـدوره يمكـن ان يسـتخدم باشـكال متعـددة . يمكن ، مثـلا ، حكاية تاريخ مزرعـة ، ولتكن مزرعـة ايسـلندية . فيقـال فى كل القـرية ان اذى من السـحر قـد القى عليها ، لذلك فقـد القت فلاحة بنفسـها فى البئر ، وان فلاحـا قـد شـنق نفسـه . وفى يـوم عرس حيث يتـزوج ابن الفـلاح من فتـاة تجىء بدوطـة مكونـة من بضـعة « ارنبـات » (١) من الارض ، ابتعـد السـحر عن القـرية . ولم يتفـق أهلهـا على مسـببات النهـاية السعيدة . بعضـهماسـندها الى طبيعة الفـلاح الشـاب المشرقة ، والآخرون الى « ارنبـات » الفلاحة الشـابة .

---

(١) مقياس فرنسى لمساحة الارض .

والتى سمحت للمزرعة فى النهاية ان تعيش . ويمكن تعجل الأوضاع حتى من خلال قصيدة تصف منظرا طبيعيا ، وذلك بقدر ما ندخل الاشياء التى خلقها الانسان فى الطبيعة .

لكى تنتشر الحقيقة لابد من الحيلة .

الخلاصة :

الحقيقة العظمى لعصرنا هذا ، ولا فائدة من مجرد معرفتها فقط ، ولكن بدون معرفتها لا يمكن ايجاد اية حقيقة اخرى هامة ، هى ان بلداننا تغرق فى البربرية لان الملكية الخاصة لوسائل الانتاج محافظ عليها بالقوة . ما فائدة قول شجاع يظهر منه ان الحال الذى نحن غارقون فيه هو حال بربرى (وهذا صحيح للغاية) لو لم نوضح لماذا نغرق فيه ؟ يجب ان نقول ان هناك تعذيبا لان علاقات الملكية الحالية تقرر البقاء . بالطبع ، لو قلنا هذا ، سنفقد اصدقاء كثيرين ، هم ضد التعذيب ، سنفقدهم لانهم يظنون انه يمكن الحفاظ على علاقات ملكية قائمة بدون تعذيب (وهذا غير صحيح) علينا ان نقول الحقيقة عن النظام البربرى الذى يسود بلادنا حتى يمكن القيام بالعمل الوحيد الذى يستطيع ازالته ، اى العمل الذى يسمح بتغيير علاقات الملكية .

علينا ان نقولها ، من جهة اخرى ، لاكثر الذين يعانون من علاقات الملكية ، الاكثر اهتماما بالغائها ، العمال ، وللذين يمكن أن يتحالفوا معهم لأنهم ، حتى ولو كانوا مشاركين فى الأرباح ، فانهم ايضا لا يملكون أدوات انتاج .

هذه الصعوبات الخمس ، يجب ان نحلها فى آن واحد ، لانه لا يمكننا دراسة الحقيقة عن سلطة بربرية دون التفكير فى الذين يعانون منها وبينما نحن نزيح دائما اى ظل للجبن ، نبحث عن العلاقات المسببة واضعين فى ذهننا اولئك الذين هم مستعدون لجعل معرفتهم مفيدة ، يجب ايضا أن نفكر فى توصيل الحقيقة اليهم على نحو يجعلها تتحول الى سلاح بين ايديهم ، وفى نفس الوقت بشكل متحايل — الى حد ما — حتى يفوت هذا التوصيل على يقظة العدو ورد فعله .

ان التزام الكاتب بكتابة الحقيقة ، هو الزام بكل ما سبق قوله .

الشـــاعـــر والقضيــة

(نظرة فى شــعر فولاذ الأنــور)

د. على عشرى زايـد

ترتبط بداية فولاذ الأنور الشعرية الحقيقية بنصر العــاشر من رمضان — على الرغم من أن محـــاولاته الأولى كانت قد عرفت طريقها الى صـــفحات الصحف والمجلات المحلية فى الصعيد قبل ذلك التاريخ بسنوات ، فمع العاشر من رمضان — قبله بيومين على وجه التحديد كمـــا يقــول فولاذ فى قصيدة « السادس العظيم » — **وفد فولاذ الى القـــاهرة فتى رقيقا نحيلا يحمل فى أعماقه رواسب من ذلك التوجس الفطرى التقليدى من القاهرة الذى يحمله فى العـــادة كل وافد اليها من الريف لأول مرة ، ولا سيما اذا كان شاعرا ،** على أن احساس فولاذ هذا بالتوجس لم يكن فى حـــدة احساس جيــــل الخمسينات ، الذى قـــدم ديوان أحمد عبد المعطى حجازى « مدينة بلا قلب » عنوانا صادقا عليه ، وتعبيرا رائعـــا عنه ، بل لعـــل جزءا كبيرا من توجس فولاذ كان نتيجة لمعايشته لتجربة شعراء هذا الجيل مع القـــاهرة أكثر منــــه نتيجة لاحساس حقيقى أصيل ، ومن ثم فانه يعبر عن هذا التوجس تعبيرا رقيقا وادعا ، هو الى الاعتذار أقرب منـــه الى نغمة اللوم والادانة التى كانت ترتفع عالية من شعر حجازى وجيله :

حسبت أن وجهــك الغريب ساعة اللقــاء

سيستدير للـــــوراء

ولكن القاهرة كانت أبر بالفتى الوافد من ان تتركه نهبـــا لأى نوع من التوجس — مهما كانت درجته — أو أية صورة من الاحساس بالغربــــة فى ربوعها الحانية ، فلم يستدر وجهها الى الوراء لحظة لقـــائه ، وانما فتحت له أحضانها فى حنو ، ووطأت له منابر منتدياتها ، وصـــفحات صـــحفها ومجلاتها ، وميكروفونات اذاعاتها يغنى من خلالهـــا للنصر الوليد ، ويعبر

عن احساسه بالامتنان — الممتزج بلون من الشعور بالآثم — نحو القاهرة التي أحسنت وفادته :

وجدت قلبي المفئود يستريح راضيا على يديك
كبيتنا الذى يطل في وداعة على مشارف السهول
فاجهشت عيناى بالبكاء عند نظرة الغفران من عينيك

ولم يكن بر القاهرة بالشاعر مقصورا على ما أتاحته له من وسائل النشر والذيوع لشعره ، وانما هيأت له الى جانب ذلك حياة جديدة اكثر تنوعا وتعقيدا وثراء بالتجارب العميقة من تلك التى كان يعيشها فى احضان الصعيد قبل ان يفد الى القاهرة ، كما هيأت له الاحتكاك المباشر بالتيار الثقافى المتدفق بروافده العديدة المتنوعة ، وكان طبيعيا — نتيجة لذلك — ان تثرى تجاربه الشعرية وتزداد غنى وتنوعا وعمقا ، من ناحية ، وأن تنضج أدواته الفنية من ناحية أخرى وتزداد رهافة وصقلا .

ومنذ ذلك التاريخ بدأ فولاذ رحلته على درب الشعر ، باحثا لخطاه عن مسار خاص بين زحام الخطى والأقدام التى يغص بها الطريق ، معتمدا على تطوير أدواته الفنية بدأب واخلاص باعتبارها وسيلته الأولى للسير الواثق على الدرب ، وواهبا ذاته لشعره فى تفان صادق ، ومواصلا رحلته على الطريق الطويل ، وفى بعض الأحيان التى كان يفتر فيها اخلاص الشاعر للشعر ، وينحرف به المسار الى دروب الزيف والمتاجرة كان الشعر الصادق الأصيل يتخلى عنه بدوره ويتحول صوته الى بوق فى جوقة الزيف لا يطرب أحدا .

والتجربة العامة فى شعر فولاذ الذى اتيح لى أن أطلع عليه تتألف من بعدين أساسيين : « البعد العاطفى » و « البعد الوطنى » . وعلى الرغم من أن هذين البعدين كانا يسيران غالبا فى خطين متوازيين نادرا ما يلتقيان ، فانه فى بعض الأحوال النادرة التى كان يلتقى فيها البعدان كانت تجربة الشاعر تصل الى درجة عالية من النضج والعمق والتكامل ، كما فى قصيدة « **لأن ما بيننا جسر من الموت** » التى تعد أنضج ما قرأت من شعر فولاذ ، والتى يمتزج فيها البعدان امتزاجا عضويا بارعا لا تكلف فيه ولا افتعال . وقد تأتى محاولة المزج بين هذين البعدين متكلفة ساذجة كما فى قصيدة « **أزمنة الحب والموت والميلاد وظهور ايزيس على الشاطىء الآخر** » التى تعد من أنضج القصائد التى تمثل البعد العاطفى ، ومن افضل قصائد فولاذ كلها ، وان كان الشاعر لم يوفق فيها توفيقا كبيرا فى مزج بعض ملامح البعد الوطنى بالبعد العاطفى الذى يعد محور القصيدة ، حيث جاءت هذه الملامح مقحمة على القصيدة ، غريبة على نسيجها الفنى على نحو ما سنرى .

واذا كنا قد حددنا التجربة العامة بهذين البعدين فانهما فى الحقيقة لم يكونا اكثر من اطارين عامين تتعدد خلالهما رؤى الشاعر الخاصة وتجاربه الجزئية وتتنوع ملامحها وتتشكل فى اشكال كثيرة ، فملامح « البعد العاطفى » تتردد ما بين الاحتفال بحب جديد يشرق فى أفق الشاعر ، والأسى على حب قديم ينطفىء ، وما بين هذين الحدين تتنوع التجارب الخاصة وتتعدد ، وان

كنا لا نعــدم أن نحس بنبرة حزن دفين تلون حتى أشد ألحان الشاعر فرحا وتوهجا ، وتمثل خيطا أساسيا من خيــوط هذا البعد من بعدى تجـــربة الشاعر ، فقد ترسب فى أعماق الشاعر نتيجـــة لكثرة تجـاربه المخففة فى المجال العاطفى احساس دفين بالتوجس والخوف يطالعنا أحيانا واضحا صريحـــا :

أخشى أن نقترب كثيرا من قمر الحلم فننحدر رمادا محترقا فى جـوف القيعان ويتخفى أحيانا أخرى فى صور أخرى تنم عنه ولا تصرح به . واذا كان البـكاء على حب ميت والغنـاء لحب جديد يمثلان طرفى هذا البعد من أبعــاد تجــربة الشاعر العــامة ، فالحقيقة أن عواطفه دائمــا كانت مشدودة الى الطرف الأول ، فمعظم القصائد العاطفية فى شعره تأبين لتجارب حب مخففة ، والخيـــوط الأساسية فى نسيج هذه المراثى تتألف غالبـــا من الشكوى ، والعتاب ، والأمل فى بعث هذا الحب الميت من جديد ، وقــد تمتزج هذه الأحاسيس بنــوع من التجلد والتظاهر باللامبالاة ، ولكن شعور الشاعر بالأسى والفقدان كثيرا ما يغلبه ويفضح محاولته للتظاهر باللامبالاة .

ومعظم تجارب البعد العاطفى تتكون من مجموعة من الخيوط الشعورية والنفسية المتشابكة ، أو من مزيــج من المشاعر والأحاسيس المختلفـــة مما يكسب قصائد هذا البعد قدرا طيبا من الغنى والتنوع ، وينأى بها فى معظم الأحيـــان عن أن تكون مجـــرد تنويعات مملة على لحن واحد .

وأنضج قصائد هذا البعد العاطفى هى تلك التى تبلغ فيهـا التجـربة الشعورية حدا من التركيب وتعدد الخيــوط النفسية التى يتألف منها نسيجها يضفى عليهـا لونا من الدرامية والتركيب الفنى ، كما فى قصيدة « أزمنــة الحب والموت والميلاد ، وظهور ايزيس على الشاطىء الآخر » التى سبقت الاشارة الى أنهـــا من أنضج القصائد التى تمثل البعد العاطفى فى شـــعر فولاذ ، ومن ثم فهى فى حاجة الى وقفة نتعرف من خلالهـــا على أنضج ملامح هذا الجانب من جوانب تجربة الشاعر .

والمحور الشعورى الذى تدور حوله هذه القصيدة هو احساس الشاعر بالتمزق بين تجربتين عاطفيتين ، أو لنقل بين وجهين من وجـــوه المحبوبة ، أولهما مدمر طاغ ظالم ، وثانيهما خير حان معطاء ، وهو وجه ايزيس .

وعلى الرغم من أن الشاعر يحاول على امتداد القصيدة أن يوهمنا — ويوهم نفسه قبلنا — بأن الصراع محسوم لصالح الوجه الثـانى — وجه ايزيس — وان محـــور القصيدة هو المقـابلة بين الوجهين لابراز المفارقة بينهما ، والتعبير عن انحيازه الواعى لوجه ايزيس ، حيث يقسم القصيدة الى جزأين ، يخصص أولهما للتجربة الأولى وثانيهما للتجربة الثـــانية ، ولا يفتأ طوال الجزأين يعبر عن ادانته للوجه الأول وحفـاوته بالوجه الثانى ، **أقول على الرغم من هذا كله فاننا بقليـــل من الامعـان لا نلبث أن نكتشف أن الصراع لم يحسم بعد — كما يحـاول الشاعر أن يوهمنا — وأن المحور الحقيقى للتجربة هو التمزق وليس المقـابلة ، والشواهد على هذا كثيرة :**

فنغمة الادانة مثلا فى الجزء الأول والذى خصصه الشاعر للوجه الأول كثيرا ما تشف وترق حتى تصبح لونا من العتاب الحزين والشكوى الذائبة اكثر منها تعبيرا عن الادانة والاتهام :

« ... وأمضى .. آراك تجيئين نحوى ، ماذا تريدين منى وانت تخليت عنى من زمن الموت ، كنت تديرين ظهرك لى وآنا غارق فى الضياع ، أناديك من قاع بحر عميق . دائما كنت وحدى » .

بل انه حتى فى خلال لحظات ادانته تلك لا تلبث ان تطفو على سطح رؤياه تلك الذكريات الرخية الهانئة لتلك العلاقة الاولى فتتحول نقمته تماما الى حنين عذب يترقرق بأصفى الأنغام وادفئها !! .

« عندما أتذكر وجهك فى لحظات انفصالى ينمو بقلبى عشب رطيب ، ويولد حولى ضوء حبيب ، يصير المكان انتظارا جميلا لشىء جميل سيأتى ولا بد يأتى ، فتضحك فى الحياة ، وتغمرنى نشوة لا تحد » .

ولعل ابرع ما يكشف حقيقة المحور الاصيل للتجربة هو تلك الادوات الفنية البارعة التى استخدمها الشاعر ، وطبيعة استخدامه لها ، فكل ذلك يشىء بأن المحور الحقيقى للتجزئة هو التمزق بين هذين الحبين وليس المقابلة بينهما ، وهذا يقودنا للحديث عن تلك الادوات ، وعن طبيعة توظيف الشاعر لها فى التعبير عن تجربته المركبة تلك .

وأول هذه الادوات وأهمها : **الرمز الاسطورى ، حيث استخدم فولاذ معطيات اسطورة « ايزيس واوزوريس »** التى استمدها من الميثولوجيا الفرعونية استخداما فنيا موفقا ، وطبيعة استخدام الشاعر لمعطيات هذه الاسطورة فى القصيدة ينتمى الى ما يمكن أن نسميه منهج توظيف الاسطورة، بمعنى استخدام معطياتها استخداما رمزيا للايحاء بجوانب تجربته وأبعادها، بحيث لا تعود هذه المعطيات تحمل مدلولاتها الاسطورية القديمة ، وانما تحمل الدلالات الرمزية المعاصرة التى أسقطها عليها الشاعر .

وقد أسقط الشاعر على كل معطى من معطيات أسطورة «ايزيس وأوزوريس» بعد من أبعاد تجربته ، فلم تعد « ايزيس » فى القصيدة تحمل دلالتها الأسطورية القديمة ، وانما اصبحت رمزا للحبيبة الجديدة ، فى تجربة الحب الجديدة التى يخوضها الشاعر ، حيث :

« تظهر ايزيس تحمل شكلا جديدا ، وحجما جديدا ، ووجها نقيا صريح الملامح .. يشرق صدقا ، وحبا غنيا .. ويملأ قلبى نورا بنار » أما « أوزيريس » الخير — شقيق ايزيس وحبيبها ، والذى قتله أخوه « ست » اله الشر ، وبعثر اشلاءه فى البلاد حتى جمعتها « ايزيس » — فان الشاعر يتقمص شخصيته وان كان لم يصرح باسمه فى القصيدة ، ولكنه يضفى على نفسه الكثير من ملامح « اوزوريس » فى الاسطورة ، مثل تمزيق جسمه ، ورسو الصناديق التى تحمل اشلاءه على شاطىء « ايزيس » ، وعودته من شواطىء فينيقيا لبلاده :

« كلامك أنت يلملمنى من بحــور التمزق ، يرسى صناديق جســمى على شاطئيك ، فأبعث فى مقلتيك ، القــاك واقفة فى انتظارى ، تعودين بى من شواطىء فينيقيا لبلادى ، الى النيل حيث صدى ذكرياتى » .

وهكذا تصبح معطيات الاسطورة رموزا للابعاد النفســية لتجربــة الشاعر . وواضح أن الشاعر يستغل فى القصيدة صنيع «ست» بأزوريس فى الاسطورة للتعبير عن آثار التجربة الاولى المدمرة فى نفسه ، ويســتغل بعث « ايزيس » لاوزوريس وتجميعها لاشلائه ــ فى الاسطورة ايضا ــ فى التعبير عن الاثر السحرى للتجربة الثانية ، أو لمحبوبته الثانية فى احياء ما أماتته التجربة الاولى من أجزاء نفسه .

وكان مقتضى هذا الاسلوب فى استخدام معطيات الاسطورة ان تأخذ الحبيبة الأولى ملامح « ست » كما حلت الثانية وجــه « ايزيس » ولكن الشاعر لم يستجب لهذا الاغراء الفنى ، وانما كان شديد الاخلاص لمشاعره الحقيقية الكامنة ، فلم يستجب لغير صوتها الصادق فى اعماقه ، ومن ثــم فلم يسقط على الوجه الأول أيا من ملامح « ست » ، وهو بدوره شــاهد آخر على ان الصراع فى وجدان الشاعر بين الوجهين لم ينحسم تماما وأن شعوره نحو الوجه الأول لم يبلغ حدا من الكراهية والنفور يجعله يجسده فى صورة « ست » ، على الرغم من كثرة الدواعى الفنية وقوتها .. فما زال هذا الوجه أقرب الى قلبه من أن يسقط عليه ملامح « ست » الشرير .

فاذا ما تركنا هذه الاداة الفنية الاساسية فى القصيدة الى اداة اخرى استخدمها فولاذا ببراعة ايضــا على امتداد القصــيدة ، وهى المفارقــة التصويرية « فسوف نجد فى طبيعة توظيفه لهذه الاداة شاهد آخر على أن محور التجربة هو التمزق وليس المقابلة .

والمفارقة التصويرية أداة يستخدمها الشاعر الحديث فى قصيدته لابراز التناقض بين بعدين متناقضين من ابعاد تجربته المتعددة .

وقــد استخدم الشاعر فى القصيدة عــدة مفارقات تصويرية ، أولها تلك المفارقة العامة الأساسية بين التجربتين العاطفيتين اللتين تقوم عليهما القصــيدة ، فالقصيدة كلها مفارقة تصويرية كبيرة طرفهــا الاول الجــزء الأول كله الذى يدور حول التجربة الأولى الفاشلة المدمرة ، وطرفها الثانى هو الجزء الثانى الذى يدور حــول التجربة الجــديدة الخصبة المحيية . **ولكن لأن التناقض بين طرفى المفارقة فى لاوعى الشاعر ليس حقيقيا فان الشاعر لم يوفق تماما فى بنــاء هذه المفارقة العامة ، على حين وفق توفيقا كبيرا فى بنــاء بعض المفارقات الجزئية فى اطار الجزء الآول من القصيدة ،** حين كان يقابل بين لحظات الصفاء الفريدة فى ظل التجربة الاولى ، وما آلت اليه هذه اللحظات من جفوة وهجر ، وقد عبر الشاعر عن هــذا التناقض بمفارقتين بارعتين هما بمثابة تنويع فنى على شعور واحد ، يقول الشاعر فى ثانية هاتين المفارقتين مصورا الطــرف الاول لهــا ، المتمثل فى لحظــات التصافى والسعادة وما تضفيه على الحياة من دفء وتفتح وازدهار .

كنت أصحو على اغنيات الصباح ، اقلب تحت الغطاء ذراعى ،
واسأل عنك الفراش .. متى يحتوينا معا ، بعد ان كنت اسأل

عنك الطيور التى أيقظتنى ، وكانت أغاريد ((فيروز)) تحمل وجهك لى ، وهى تنشر فوق حقول بلادى مع الشمس نور المحبة .. تنشر دفء الحنان ، فأخرج مبتسما للحياة أطالع وجهك فى صفحة النيل تحت ظلال الغصون الوريقة ، فى زحفة الشمس نحو البيوت الاليفة ، فى علم الوطن المتلألىء فوق القباب المنيفة)) .

وهكذا تغنى الحياة بكل مظاهرها ويترقرق الجو كله بهذا الغناء العلوى فى لحظات الصفاء ، **ويستغل الشاعر كل الادوات الشعرية المناسبة لتصوير شفافية هذا الجو وما يترقرق به من نغم علوى بما فى ذلك الموسيقى التى استغلها استغلالا بارعا فى هذا الجزء حيث اضفى عليه عناصر موسيقية خاصة ساعدت على ابراز جانب الغنائية فيه ، وتتمثل هذه العناصر فى تلك القوافى الداخلية التى استخدمها الشاعر خلال هذا المقطع الذى يمثل كله جزءا من بيت واحد — لان القصيدة مكتوبة بأسلوب ((التدوير)) الذى يستمر فيه السياق الموسيقى للبيت حتى يستغرق مقطعا كاملا من مقاطع القصيدة ، وأحيانا يستغرق القصيدة برمتها ، وقد تجاوزت تفاعيل هذا المقطع الستين تفعيلة ومع ذلك لم ينته البيت —** وطبيعى أن تخفت حدة الموسيقية والغنائية فى اطار هذا الأسلوب من أساليب التشكيل الموسيقى للقصيدة ، نتيجة لضآلة دور القافية فيه ، حيث لا تتكرر الا فى نهاية المقطع فى أفضل الاحيان بد ل أن تتكرر عدة مرات فيه فى غير أسلوب التدوير ، **ولما كان الشاعر هنا محتاجا الى تقوية عنصر الموسيقى لانه يساعد على تصوير ما يفيض به الجو حول الشاعر من صفاء مفن فانه عوض غياب القافية الاساسية بنوع من التقفية الداخلية** — التى كان البلاغيون والنقاد القدماء يطلقون عيلها اسم « الترصيع » — **وذلك فى الكلمات ((الوريفة)) و ((الأليفة)) و ((المنيفة)) وهى كلها ليست قوافى لأنها ليست نهايات موسيقية لأبيات ، وانما هى قواف داخلية فى ذلك البيت الطويل .**

المهم أن الشاعر نجح فى استغلال هذا العنصر — مع بقية العناصر الموسيقية الأخرى — فى تصوير هذا الطرف الأول من طرفى المفارقة الجزئية التى يقابل فيها بين حالتين من حالات علاقته بالمحبوبة الأولى ، حيث تترقرق الحياة كلها حوله بالبشاشة والحبور والتغريد ، أما فى حالة الجفوة والهجر — التى تمثل الطرف الثانى من طرفى المفارقة — فقد :

... ((صرت أفزع حين انام ، وان اقبل الصبح أرفع عنى الغطاء ولا استطيع التنفس ، قلبى يشهق فى بركة من دماء ، أغاريد ((فيروز)) تحمل رائحة النار ، تحرق كل الحقول الجميلة فى وطنى بعد ما صار جسمى على النيل يطفو ويطفو ، ويحمله الموج للبحر يوما فشهرا فشهرا ، وانت على الشط تنشغلين بعد النجوم .. ولا تنظرين الغريق))

وهكذا يبرز بشكل بارع التناقض بين طرفى المفارقة لأنه تناقض حقيقى بين احساس الشاعر بالسعادة فى حالة صفو العلاقة الاولى ، واحساسه بالتعاسة فى حالة تلبدها بغيوم الهجر والجفاء ، ولم يبلغ الشاعر هذا القدر من التوفيق فى ابراز التناقض بين طرفى المفارقة الكبرى فى القصيدة

اللذين يتمثل أولهما فى التجربة الاولى برمتها ، والثانى فى التجربة الجديدة برمتها ، لان التناقض بين هذين الطرفين ليس حقيقيا .

وقد استخدم الشاعر فى القصيدة الى جانب هاتين الاداتين الاساسيتين مجموعة من الادوات الفنية الاخرى من ابرزها اسلوب التكرار اللغوى الذى وظفه الشاعر ببراعة فى معظم الاحيان لاداء الوظيفة التعبيرية التقليدية للتكرار وهى ابراز بعض الابعاد الشعورية للتجربة عن طريق الالحاح عليها ، من مثل ذلك التكرار الناجح لعبارة « دائما كنت وحدى » فى نهاية كل مقطع من مقاطع الجزء الاول من القصيدة لابراز احساسه بالوحدة قبل اشراق وجه «ايزيس» فى افق رؤياه ، ومن ثم فقد وفق الشاعر فى عدم تكراره هذه العبارة فى المقطع الاخير من هذا الجزء الاول ، بعد أن لاحت « ايزيس » فى افق حياته « تحمل » شكلا جديدا وحجما جديدا، ووجها نقيا صريح الملامح يشرق صدقا وحبا غنيا » .

على ان الشاعر يستخدم فى هذه القصيدة لونا آخر من التكرار يحمل الى جانب دلالته التقليدية تلك دلالة اخرى نفسية ، تدعم الافتراض بأن الصراع بين الوجهين لم ينحسم تماما فى وجدان الشاعر . وأعنى بهذا التكرار قول الشاعر :

« فان جدارا من الكره بينى وبينك يعلو ، وينطفىء النور فى مقلتيك ... ويعلو الجدار ، يذبل ثغرك ... يعلو الجدار ، ويشحب وجهك يغرب ... يعلو الجدار ، ووجهك يغرب .. يغرب .. يغرب » .

فالشاعر يريد بهذا التكرار اللاهث أن يقنع نفسه — قبل ان يقنعنا — بأن ما يقوله هو الحقيقة ، وهو يتجه بهذا التكرار الى وجدانه اكثر مما يتجه به الينا ، يحاصره ويلح به عليه حتى لا يجد مناصا من التسليم له بما يريد .

بقى أن نشير — قبل أن نترك هذه القصيدة ونترك معها البعد العاطفى فى شعر فولاذ — الى ما سبق أن ألمحنا اليه من محاولة الشاعر المتكلفة فى مزج بعض ملامح البعد الوطنى بملامح البعد العاطفى فى هذه القصيدة ، وذلك فى المقطع الذى يتحدث فيه عن النضال ، وعن أسفه لتخلفه عن ركب أنداده الثائرين .. الخ ، فهذا المقطع يبدو غريبا على جو القصيدة ، ومقحما على سياقها النفسى والشعورى ، بالاضافة الى ما فيه هو ذاته من خطابية عالية .

ولعل هذه الاشارة تصلح مدخلا طبيعيا للحديث عن البعد الوطنى فى شعر فولاذ ، فالحقيقة ان الشاعر لم يستطع أن يعانى هذا البعد من بعدى التجربة العامة فى شعره بنفس العمق والتفانى اللذين عانى بهما البعد الأول ولم يسلم ذاته لهذا البعد على نحو ما أسلمها للبعد الأول . ومن ثم فقد جاءت معظم القصائد التى تمثل هذا البعد تلتهب بحماس الانفعال الطارىء أكثر مما تتوهج بحرارة المعاناة الصادقة العمقية ، وقد انعكس هذا على معظم الادوات التى استخدمها فى هذه القصائد حيث تطغى عليها نبرة حماسية عالية ، ولم يسلم من هذه النبرة سوى قصائد قليلة أخلص فيها لعاطفته الخاصة البسيطة ولم يترك مشاعره تنحرف فى تيار

الحماس الجارف ، كما أن هناك قصائد أخرى يتــذبذب فيها الشــاعر بين الاخلاص لعاطفته الخاصة والانسياق فى تيار الحماس العــام ، كقصــيدة « السادس العظيم » التى تكاد تنقسم الى قصيدتين مختلفتين ، تفيض أولاهما بدفء العاطفة الصادقة العميقة بينما ترتفع من ثانيتهما النبــرة الحماسية المجلجلة :

« فقلت يا قــوافل الزمــان
توقفى .. لتتبعى خطاى نحو مشرق النهار
هنــاك رحــلة الزمــان تســتقر
هنـــاك فى ســـيناء

ستبصرين من على الحدود يرفعون وجه مصر شامخا على البطاح
ويصهرون بالدمــاء حائــط الحديد عن مداخل الصباح »

ويبقى بعد ذلك الاستثناء الاكبر من هذه الظاهرة وهى قصيدة « لان ما بيننــا جسر من الموت » التى تمثل تطورا جذريا وخطيرا فى الرؤية الوطنية عند فولاذ .... بل فى تجربته الشعرية كلهــا ، فقــد وقع فولاذ فى هذه القصيدة على تجربة بالغة العمق والثراء والتركيب ، وعاناها وتمثلها بعمق ونفــاذ بالغين ، ومن ثم فقد جاءت هذه القصيدة علامة بــارزة على طريق فولاذ الشعرى .

ولا تعود قيمة هذه القصيدة الى مجرد نضج الرؤية الشعرية وعمق التجربة وثرائها فيها ، وانما تعود قبل ذلك الى هذا البناء الشعرى البارع الذى جسد به هذه التجربة بأبعادها العــديدة المتشــابكة ، والى رهــافة الادوات الشعرية التى استخدمها فى هذا البناء ، حيث استخدم فيــه — بمقدرة ملحوظة — كل الأدوات الشعرية التى يستخدمها الشاعر الحديث من صورة ورمز وموسيقى ومفارقة تصويرية وحوار واستغلال للامكانيات اللغوية المختلفة ، كل ذلك فى نسيج شعرى على قدر كبــير من الاحــكام والتلاحم ، وهكذا حين يمنح الشاعر ذاته لتجربته ويخلص لها فانها بدورها تمنحه عطاءها السخى الوفير ، وتقوده الى كنز الشعر المسحور يغترف من جواهره ما يشــاء .

والقصيدة تبــدأ بداية تلوح للوهلة الاولى كما لو كانت غريبــة عن نسيجها ، ومقحمة على سياقها النفسى والشعورى ، حيث يحدثنا الشاعر فى بداية القصيدة عن حفل شعرى ممل انسحب منه الشاعر مع صاحبته :

« قبل أن ينتهى حفلهم ، حيث شعرهم فى الوصال وفى الهجــر
غث ضعيف ، وحيث كل الكلام معــاد يثير اضطرابى ، ويربك
ما بى من الصــفو ... »

يبدو هذا المدخل للوهلة الأولى — غريبا عن الجو العام للقصيدة الذى يضطرم بقضية الجماهير ، والتحام الشاعر بها وفنــائه فيهــا ، ولكننــا لا نلبث أن نكتشف بعد قليل أن هذا المدخل من صميم نسيج القصيدة ، وأنه لبنة أساسية من أهم لبنات بنائها ، فالشــاعر الذى ســيشارك الجماهير غضبتها بعد قليل يبدأ من الثورة على واقعه الخاص الراكد — الذى هــو بدوره صورة من صور الواقع العام — وهو يعبر عن هذه الثورة تعبــيرا

هادئا ، أقرب ما يكون الى السلبية ، بحيث يكتفى بالانسحاب من هذا الحفل الممل الرتيب ، مصطحبا معه صديقته ، التى قد يعبر اصطحابه لها عن أنه لم ينفصم بعد انفصاما حقيقيا عن هذا الواقع الراكد ومن ثم فقد اصطحب معه هذه الصديقة التى يمكن أن تمثل رمزا من رموز هذا الواقع الذى يثور عليه بالهرب منه — وسنرى كيف يوظف الشاعر هذا الرمز توظيفا بارعا فى تطور سياق القصيدة وتنمية بنائها — وليس غريبا ان يكون ما اصطحبه الشاعر من هذا الواقع هو أنبل ما فيه ، وهو الحب ، ولذلك فسوف تكون معاناته كبيرة فى التحرر من هذا الأثر الأخير من آثار هذا الواقع وسيظل لفترة مرتبطا به ، ومرتبطا من خلاله بالكثير من قيم هذا الواقع الذى «تسلل» منه . وليس أدل على ذلك من انه بعد هربه من ذلك الواقع الذى عبر عن ضيقة به ما زال يعيش رواسبه ، ممثلة فى ذلك الحلم العاطفى الرومانسى الفريد الذى كان يعيشه مع صاحبته :

« استدرت ، وبادلتها نظرة الحب ، فابتسمت ، وضغطت على يدها همست » .

وهنا ينتهى بنا هذا المدخل البارع الى خضم التجربة المحتدم ، حيث يفيق الشاعر وصاحبته من حلمهما العاطفى على صرخة الجماهير الغاضبة

.. «بلادى .. بلادى .. بلادى» «الرغيف .. الرغيف .. الرغيف» .

ولنلاحظ هنا استخدام الشاعر لثلاث من الادوات الفنية التى برع فى استخدامها على امتداد القصيدة . وهى **« المفارقة التصويرية » و « التكرار » و « القطع »** .

أما المفارقة التصويرية فيستخدمها لابراز التناقض الفادح بين الواقع الراكد الذى هرب منه منذ قليل ، وبين هذا الواقع المضطرم الغاضب ، بين ركود وغثاثة شعر الهجر والوصال المعاد البارد الضعيف ، وبين احتدام « بلادى .. بلادى .. بلادى » « الرغيف .. الرغيف .. الرغيف » . وسوف تظل هذه المفارقة التصويرية واحدة من أهم الادوات التى يعتمد عليها فى ابراز حدة التناقض بين الواقعين .

أما التكرار فسوف يستخدمه الشاعر بدوره على امتداد القصيدة — ربما بأكثر مما يستخدم المفارقة التصويرية — للتعبير عن كثير من الابعاد المتعددة للتجربة ، وهو يستخدم هنا تكرارا مركبا ، حيث يجسد صيحة الجماهير فى شعارين ثائرين يتألف كل منهما من تكرار كلمة واحدة هى « بلادى » فى الشعار الاول ، و « الرغيف » فى الشعار الثانى ، ولنلاحظ ارتباط البلد هنا بالرغيف ، فهما شيئان لا ينفصلان ... ويكرر الشاعر هذين الشعارين على امتداد القصيدة تعبيرا عن صيحة الجماهير الغاضبة .

أما أسلوب « القطع » فان الشاعر يقطع هنا حواره العاطفى الحالم مع صديقته بصيحة الجماهير الغاضبة قبل أن يتم عبارته ، وذلك حين تسأله الصديقة هامسة « كيف تمسكنى » فيرد عليها « قلت : انى... » وهنا لا يتم جملته حيث تقطعها صرخة الجماهير « بلادى ... بلادى ... بلادى » وأن الشاعر يعبر هنا لا شعوريا عن رغبته الكامنة فى أن يتبنى صرخة الجماهير وأن يستبدلها بصوته الخاص ، وسوف يستخدم الشاعر أسلوب القطع

هذا مرتين أخريين فى القصيدة ، وفى كلتا المرتين سيقطع على نفس العبارة التى قطع عليها هذه المرة وهى عبارة « قلت : انى .. » .

ويبـدأ الشاعر يفيق على حقيقة واقعه الخامل الخامد ــ وان كان لم ينفصم عنه ــ ويبدأ تمزقه بين الواقعين فى عمق لاوعيه ، أو لنقل بين وعيـه ولا وعيـه ، فهو بوعيه مشدود الى واقعه الخامل الكسول ، ولكن فى لا وعيه رغبة دفينة فى الانفصام الكلى عن هذا الواقـع ، والاندمـاج فى فى الواقع الحى الغاضب الجديد ، وقد عبر عن هذه الرغبة ــ لا شعوريا ــ بقطع الواقع الجديد الغاضب ، كمـا عبر تعبيرا لا شعوريا آخـر عميـق الدلالة : وذلك حين عبر عن رد فعله نحو صرخة « **بـلادى .. بـلادى ..** بـلادى .. » و « الرغيف .. الرغيف .. الرغيف » بثلاث عبارات حاسمة قصـيرة تتتـابع بـدون روابـط أو أدوات وصـل لغـوية ــ **واسـقاط الروابـط وادوات الوصـل وسـيلة أخـرى مـن الوسائل التى استغلها الشاعر بنجاح فى القصيدة ــ وهذه العبـارات ــ الكلمات هى : « انتبهنا .. اصطدمنا .. انفصلنا »** ، وهو يتحـدث هنـا عنه وعن صديقته التى ما زال يصطحبها كرمز من رموز واقعه الخـامد ، والعبارات الثلاث تحمل دلالتين ، أولهما واقعية مباشرة تعبر عن رد الفعل الواقعى لاصطدامه وصاحبته بحركة الجماهير الغاضبة ، والثانية رمزيـة لا شعورية ،تعبر عن رغبة الشاعر الكامنة ــ التى المحنـا اليهـا ــ فى الانفصام عن واقعه الخاص المدان والاندماج فى هذا الواقع الجديد . وفى اطار الدلالة الاولى تحمل العبارات الثلاث دلالتها الواقعية المباشرة ، وتحمل الصديقة دلالتها المباشرة بحيث يصبح « انتباهه » معها ، « واصطدامه » بها ، و « انفصاله » عنها ، انتباها واصطداما وانفصالا واقعيا أمام زحف الجماهير الغاضبة المكتسحة . أما فى اطار الدلالة الثانية فان الصديقة تحمل دلالتها الرمزية ــ باعتبارها آخر اثار الواقع الكسول الذى آدانه الشاعر منـذ قليـل ، وأعلن ثورته السلبية عليه ــ ومن ثم تأخذ العبارات دلالات رمزية ونفسية عميقة ، فانتباه الشاعر ــ أمـام صرخة « بلادى .. بلادى .. بلادى » ــ يصبح انتباها على موات واقعه الخالد المدان وحيوية هذا الواقع الجديد ، وليس مجرد انتبـاه من ذلك الحـلم العاطفى الذى كان يعيشه مع صاحبته قبل أن تدهمهما صرخة الجماهير ، وبالتالى يصـبح الاصطدام اصطداما بذلك الواقع الخامد بكل رموزه وآثاره ، وأخيرا يصبح الانفصال ليس مجرد الانفصال الواقعى من صاحبته فى غمرة الزحام ، وانما هو الانفصال ــ اللاشعورى ــ عن هذا الواقع الراكد بكل قيمه وأشكاله.

ويبدأ تمزق الشاعر بين الواقعين يصعد تدريجيا الى طبقة الشعور ، ومن ثم يصبح أكثر حدة وقسوة ، ويصبح تردد الشاعر اكثر وضـوحا لانه يبدأ يدرك الثمن الفادح لانفصامه عن واقعه الخاص واستبدال هذا الواقع الجديد به ، ولا يتمثل هذا الثمن فى مجرد مواجهة القنابل المسيلة للدموع ، والزحف بين العصى وبين الدروع ، فهذا كله ــ مهما بلغت قسوته ــ هين ومحتمل وانما تتمثل فى ان الانتقال الى هذا الواقـع الجديد لا يتم الا عبر تحطيم أشياء كثيرة فى واقعه الخامد الراكد ، وبعض هذه الاشياء حميم ومضى عله عمر ، ولكنه الثمن الفادح لتغيير هذا الواقع ، ومن ثم فان الصراع كلما تصاعد الى طبقة الوعى أصبح الشاعر اكثر ادراكا لفداحة هذا الثمن ،

فصرخة « بلادى .. بلادى .. بلادى .. » الجليلة تمتزج بترنح اشارات المرور .. وسقوطها تحت الحجارة – هل ذلك تعبير لا شعورى آخر عن سقوط عوامل الانضباط والتنظيم ؟ ! – وبعودة المركبات « مفزعة تستغيث بحجر قريب » . والجماهير التى « تهتف بأسمك يا مصر » هى ذاتها الجماهير التى « تقذف وجهك يا مصر » . وعلى الرغم من احساس الشاعر البارع بأن ما تقذفه هذه الجماهير من وجه مصر انما هو وجهها الزائف المصبوغ ، وأن ما يسيل من جراحات هذا الوجه انما هو تلك الاصباغ الفاقعة الزائفة، ربما ليتكشف من خلفها وجهها الحقيقى الأصيل ، وعلى الرغم من تعبير الشاعر الرائع عن هذا الاحساس :

« شارعا شارعا يتجرح وجهك يا مصر ، تنزف منه مساحيقك الفاقعة »

اقول على الرغم من هذا كله فان الشاعر يدرك بوعى مدى الخسارة وعمق فداحة الثمن ، وذلك حين يختار الفعل « تنزف » ليعبر به عما يسيل من وجه مصر الزائف من أصباغ فاقعة ، فهو يدرك فى النهاية أن هذا لون من النزيف بكل ما فى النزيف من آلام ومخاطر .

ولايكتفى بدلالة هذه الصورة البارعة بل يمضى ينميها ويجزؤها ويبرز تفصيلاتها حتى ليكاد يعبر عن تمزقه وضياعه تعبيرا مباشرا ، فوجه مصر لم يعد « يتجرح » وانما « يتساقط ، وليس وجهها الفاقع المصبوغ فقط .. – المتمثل فى واجهات الملاهى هو الذى يتساقط وانما يتساقط معه أيضا وجهها المشرق المضىء – المتمثل فى فوانيسها الساطعة .

وقد لا تحمل الفوانيس هذه أكثر من دلالتها الواقعية فتقترب بهذا أن تكون ملمحا من ملامح الوجه الزائف المصبوغ ، وحتى مع ذلك فأى ثمن فادح هذا الذى يقتضيه الانفصام عن هذا الواقع المدان ؟ ! وبعد ذلك يعبر الشاعر تعبيرا شبه مباشر عن تمزقه وضياعه وحيرته والامه بين الواقعين:

« وأنا قطعة قطعة يتساقط قلبى ، شارعا شارعا كان خطوى يضيع »

وقد عاد الشاعر فى هذا المقطع مرة ثانية الى التكرار فاستخدمه استخداما موفقا فى ابراز دقائق مشاعره حيث يركز على التفاصيل ويؤكدها عن طريق تكرارها ، وبطىء الايقاع هنا بطئا ملموسا ومقصودا يسمح بتأمل دقائق العاطفة واستيعابها ، ويقوم التكرار هنا بدور كبير فى اداء هذه المهمة على الرغم مما يبدو على استخدام الشاعر له هنا من تأثر واضح باستخدام الشاعر الكبير أمل دنقل لهذه الصورة من التكرار فى قصيدته الرائعة « سفر ألف دال » .

ويستمر الصراع فى وجدان الشاعر بين العالمين ، ويصبح اكثر تبلورا ويصبح الشاعر بالتالى أكثر استعدادا لقبول التضحية الكبيرة التى يتطلبها التحول ، وأكثر اقتناعا بضرورة هذه الآلام وهذه التمزقات :

« اتدرين انك تبدين اروع بين النداء وبين الدموع » .

ويتحول مسار التجربة الشعورى هنا تحولا جديدا ، ويأخذ التمزق صورة جديدة هى صورة الحوار الداخلى بينه وبين مصر ، حوار يفيض بالحب

والود والعتاب والغضب ، حيث يستعيد في خياله ذلك الوجه القديم الوديع القرير الحانى لمصر ، الذى رأى فيه — فى قصيدة « السادس العظيم » — « وجه جدته القديم قبل رحلة الافول ، يضم فى التفاتة الحنان جسمه النحيل » ذلك الوجه الهادىء الوادع العطوف الذى كان يملأ خياله وقلبه فى طفولته حيث كان يحسسها :

> **.. « قلبين يلتحمان ، وخدين يلتصقان ، وناسا يسيرون يبتسمون ، وأرضا لها شجر تحته يستريح المسنون ، سرب حمام يحط على البيت ، اغنية فى السماء ترفرف .... »**

انها صورة بالغة الصفاء والنقاء والشفافية لذلك الوجه القديم ، صورة كانت تناسب براءة رؤيا الصغير وشفافيتها ، وقد استخدم الشاعر هنا الموسيقى استخداما بارعا فى التعبير عن شفافية هذا الجو الرقراق، وتموجه بالنغم — على نحو ما استغلها لنفس الغرض فى قصيدة « أزمنة الحب والموت والميلاد وظهور ايزيس على الشاطىء الآخر » — حيث استخدم هنا عناصر موسيقية اضافية تزيد من تأثير الجانب الموسيقى وبروزه ، **فصورة وجه مصر هذه يحتويها بيت واحد مدور ، مداه أربعون تفعيلة ، ولكن الشاعر يعوض غياب التقفية بعدة قواف داخلية تزيد بها القيمة الموسيقية ، ويتنوع معها ايقاع البيت الأساسى « المتدارك » الى مجموعة من الايقاعات الداخلية المتنوعة « المتقاربية » على النحو التالى :**

> **... « أحسك قلبين يلتحمان .**
> **وخدين يلتصقان .**
> **وناسا يسيرون يبتسمون .**
> **وأرضا لها شجر تحته يستريح المسنون » .**

فالسطور الاربعة تبدو كما لو كانت ابياتا مستقلة من « المتقارب » ، ولكنها فى الحقيقة ليست سوى اجزاء من بيت واحد طويل من « المتدارك » الذى هو ايقاع القصيدة الاساسى ، وقد استطاع الشاعر بهذه القوافى الداخلية أن ينوع الايقاع على هذا النحو ، وأن يعوض غياب عنصر التقفية الاساسية ، وأن يثرى بالتالى تأثير عنصر الموسيقى الذى ساعد مساعدة كبيرة فى الايحاء بهذا الجو الرقراق العذب الذى يفيض بالشفافية والغناء .

هكذا يبدأ الحوار بين الشاعر ومصر هادىء النبرة وديعا عذبا رقراقا ثم يبدأ ايقاعه فى الاسراع ونبرته فى الارتفاع حتى ليكاد يتحول الى نوع من الصراخ اللاهث ، المتارجح بين المناجاة والبوح والعتاب والرفض ، فالصورة التى كانت تعيش لمصر فى خيال الشاعر فى صباه قد تغيرت ... أصبحت أقل شفافية وأقل صفاء وعذوبة ... ولكنها فى الوقت نفسه أصبحت أكثر صدقا وواقعية ، **والشاعر يريد أن يرتد بهذا الوجه الى صفائه الأول ... وبدون مساومة ، ومن ثم فانه يرفض ان يتلقن عن مصر حكمتها الخالدة فى الصبر على ما تكره حتى يتغير .. انه يصرخ فيها رافضا :**

> **« ... لا ... اعقدى حاجبيك ، بنوك يموتون تحت تعسف من يخدعونك ، تدفن اجسادهم بين جنبيك دون كفن ..**

احزنى كى يعود هوانا مناصفة ، وأسانا مشاركة ....
أشعرينا بأنك تبكين حين ننوح ، تجوعين حين نجوع ، تئنين حين نئــن »

انه لا يريد منها أن تتزين بالأصباغ والمساحيق الفاقعة لمن يخدعونها . يريد أن تشارك أبناءها المتألمين آلامهم وجراحهم وجوعهم .

ويبدأ الشاعر ـــ بوعى هذه المرة ـــ ينفصم عن الواقع الذى تسلل منه فى بداية القصيدة ، ويندمج فى الواقع الجديد ، وان كان الواقع القديم لا ينى يقطع عليه رحلة اندماجه فى الواقع الجديد ؛ حيث لا تنى صديقته ـــ الرمز الباقى من رموز الواقع القديم ـــ تقطع عليه مسار رحلته الى هــذا الواقع الجديد ، ولا ينى يحس بنوع من الارتباط بها ، على الرغم من شعوره الواعى بالسدود والاسوار التى بــدات تنهض بينه وبينها ، أو التى بــدأ يكتشفها فى رحلة وعيه الجديدة :

« بيننــا ـــ ان اردنا المسير معــا ـــ وطن ، وأسى ، وجسور بيننــا « الرغيف .. الرغيف .. الرغيف » « بلادى .. بلادى .. بلادى »

ولكنه حتى مع احساسه هذا بتلك الحواجز التى تحول بينهما فانه يظل مشدودا اليها بنوع من الوفاء الفطرى ، وربما بنوع من الارتباط الموروثبهذا الواقع الذى تمثله ، ولذلك فانــه حتى حين يصــل الى قــرار نهــائى بالانفصال عنها ، وتوديعها الوداع الاخير ، فانه يودعها فى حنو بالغ :

« .. لابد أن أطمئن وانت تسيرين فى المفترق »

بل انه قبل أن يودعها ليخطو خطوته الأخيرة نحو هذا الواقع الجديد ، يحرص على التزود منها ، فهو يريد أن يتزود لرحلته الجديدة من ماضــيه الذى ينفصم عنه بأنبل وأوضأ ما فيه :

« قربى وجهك الأن منى فى هذه اللحظة القاطعة » .

وتودعه الصــــديقة على موعد فى الصــــباح ، ويردد ذاهــلا ، وهى تختفى عن أنظاره : **« نلتقى فى الصباح »**

وهكذا تختفى الصديقة ـــ آخر رموز ما ضيه القديم ـــ نهائيا من أفق رؤياه ، لتحتل مصر وحدها كل امتداد هذا الافق ، ولكى لا يرى سواها ، ولكى لا يبقى فى خاطره الا ذلك الحــوار العاتب الــذائب اللائب الغاضب الصاخب بينــه وبينهــا .

ومن قبل استغل الشاعر فى القصيدة عنصر الحوار عدة استغلالات بارعة ، فهو تاره حوار واقعى بينه وبين صاحبته يعبر عن تذبذبه بين الوفاء لهــا والاستجابة لنداء الواقع الجــديد ، وطورا آخر هو حــوار فنى بين عنصرين من عناصر الموقف الذى يصوره ، كذلك الحوار بين هتاف الجماهير ورصاص البوليس ، « الهتاف يدوى .. الرصاص يرد ، الهتاف يدوى .. الرصاص يرد » ويقوم التكرار هنا بدوره فى التعبير عن استمرارية الصراع بين هتاف الجماهير ورصاص البوليس ، وطورا ثالثا يأخذ الحــوار شكل صوتين متحاورين من الاصوات المتصارعة فى القصيدة ، كالتعبير عن صوت الهم الخاص للشاعر وصاحبته فى البداية المتمثل فى عودتهــا للبيت راكبــة وصوت الهم العام الذى يمثــله صرخة الجماهير الغاضبة بعــدم امكانيــة استمرار الصبر على الجوع .

ــ لم يعد ممكنا أن تعــود لبيتك راكبــة ..
ــ جاءنا الصــوت مشتعلا ..
لــم يعــد ممكنــا أن نجــوع »

أما هنا فان الحوار صورة جديدة ورائعة ــ على الرغم مما يشــوب بعض جوانبه من تطويل واضطراب غير موظف ــ حيث تتصاعد سرعةايقاعه فى خط بيانى مع تصاعد الخطر المحدق بمصر ، وحيث يمتزج الواقع الخارجى بالتداعيات الداخلية امتزاجا موفقا ، وحيث تتراوح النبرة مــا بين البــوح الذائب والعتاب الغاضب . يبدأ الخطر المحدق بمصر ينمو ويتزايد ، ان المساحيق الفاقعة لم تعد هى وحدها التى تتساقط عن وجه مصر ، وانمــا **يسقط معهــا تاج مصر ، وتوشك هى ذاتها على الســقوط والتــداعى ، فصــدرها يتفجر بالدم ، وهنا ينسى الشاعر كل عتــاب وكل غضب وكل تمزق وكل تردد ، ويندفع اليها فى لهفة عارمة ووله مضطرم ، ويسرع الايقاع ويلهث فى مقطع من اكثر مقاطع القصيدة عرامة وتدفقا ، ويستغل الشاعر اداتين بارعتين لتصوير هذه اللهفة المتدفقة المحتدمة ، وهمــا « اســقاط الروابط اللغوية » و « التكرار » حيث تنساب العبارات متدفقــة يســابق بعضا بعضا دون اية روابط ، بل يتداخل بعضها ببعض على نحو بارع يصور مدى اندفاع الشاعر وتدفق عاطفته ، كالتــداخل والتقــاطع البــارع بين العبارات فى الجزء التالى :**

«.. اجرى اليك ، ويهبط صدرك ، أجرى ، ويعلو وأجرى..»

فكان الشاعر لا يطيقصبرا حتى يعلو صدرها ، فيسابق اليها النفس، وليصل اليها حتى قبل أن تكمل تنفسها . ولاول مرة فى القصيدة يتبنىالشاعر صرخة الجماهير بوعى « بلادى .. بلادى .. بلادى » يصــبها فى ســمع مصر بوله . وتتدفق عبارات المقطع بعد ذلك يمتزج فيهــا التكرار باســقاط ادوات الوصل اللغوية فى التعبير عن لهفته واحتدام حبه،فاكثر الأفعالتكرارا وترددا فى المقطع هى الافعال « أجرى » و « حدقت » و « أصرخ »، والجرى هو أسرع أنواع السير ، والتحديق أحد أنواع النظر ، والصراخ اعلىدرجات الصوت ، وهكذا يتآزر اختيار الافعال مع التردد غير المنتظم لهــا ، وتعلو حدة النبرة ويسرع الايقاع ، ويلهث .. لينتهى بنغمة قرار هادئة وحاسمة ونهائية « احبك يا مصر » .

لقد خطا الشاعر خطواته النهائية الى الواقع الجديد ، متحملا بوعى كل عذاباته وكل المعاناة الباهظة التى يتطلبها ، حيث كان الحرس فى انتظاره يقذفونه فوق ظهر الفرس ويكبلونه بالقيود وتنتهى القصيدة والشاعر يتوجه الى مصر بتلك العبارة التى توجه بها فى ذهول منذ قليل الى صاحبته وهــو يودعها الوداع الاخير : « نلتقى فى الصباح » ويأخذ الصباح هنا دلالة رمزية بارعة وجليلة ، تعبيرا عن انه لم يعد فى فؤاده مكان لغير حب مصر .

تنتهى القصيدة لتبدأ بانتهائها مرحلة جديدة فى رحلة فولاذ الشعرية ، مرحلة ضاعت منه فيها القضية فضاع منه الشعر ، ولكنهــا كانت مرحــلة ضرورية ليكتشف الشاعر أنه لا شعر حقيقيا بدون قضية ، ولعل فولاذ الآن استرد قضــيته ، واسترد شــعره ، وقــد يكون لهــذه المرحلة وما تلاها حــديث آخــر .

د. عــلى عشرى زايــد

* من ابـداع الأرض المحتـلة :

كأنه الصفر ..

عـلى الخليـلى

.. منذ سنوات ، وخاصة فى مرحلة السبعينيات ، انقطعت صلتنـا بالانتـاج الأدبى والفنى ، فى فلسطين المحتلة ، ولم يعد يصلنا من الابـداع العربى الا القليـل النـادر ، وفى ظروف محدودة جـدا ، حتى الأسـماء التى عرفناها بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، ورددنا أشعارها ، وتناقلنا قصصها اختفى أحدث انتاجها من الصحف والمجلات المصرية خاصـة ، ومن وسائل الاعلام العربى عامة ، وبدا كأن هنـاك تجاهلا متعمـدا للحركة الأدبيـة العربية فى فلسطين المحتلة ، فى نفس الوقت تواصل الحركة الأدبية العربية فى الأرض المحتلة تقدمها ، وتفرز أصواتا جـديدة مهمة جـدا ، وهذا يدعونا الى الالتفات الى الواقع الحقيقى الذى لا يجد صدى فى وسائل الاعـلام العربية الرسمية ، و (أدب ونقد) تقـدم هذه القصيدة للشاعر الفلسطينى على الخليلى الذى ينشر انتاجه لأول مرة فى مصر ، وقد نشرت هذه القصيدة فى مجلة (الفجر الجديد) التى تصدر فى القدس المحتلة .

– ١ –

أيتها الزنزانة المعتقة
كخمرة العيد ولا عيد
وأحزان العبيد
فى بقيـة السكر
وفى بقيـة النشـيد
كلماطم على عينيه
أرخى من يـديه
اشـارة ،

وكلمـــا صـــحا

محـــــا

اشـــارة

وكلمــــــا ..

أيتهـــا المعتقة

تفاعلى ،

تفاعلى !

تصطدم الموجة بالموجة عند كل ساحل

وتســـتريح ،

زنبقـــــة

تخرج من مهجة ناحل

ومشـــنقة

تنهـــار فوق كاهل

تفاعلى !

نمـــــوت ،

ثم لا نمـــوت

مـــرة ،

ومرتين ،

هكذا ، ولابس الطاغوت

مثل أى ثوب يخلعه

لابد . عاريا يخر . عاريا يفر . عاريا

وتصـــــفعه

فقاعـــة من دمـــــــه

ومرتـــــين ..

مثـــل اى طالـــع ونـــازل

ومثـــل أى محـــرقة

يــرغ فى رمــادها النــدى
نـــــدى ،
وتســـــكن البيـــوت
هكذا . والبحر ليس الحوت
قــالت النوارس المحــلقة
ولــم تــزد .
ايتهـــــا ...
الطفولـــة الحطـــام
والكهــولة الحطــام
والحمــائم الحطـــام
والبيـــارق الحطـــام
والاحــــــــــلام
والاقـــــــدام
والارحـــام
تفـــاعلى ،
تفـــاعلى !
يـــدوم عـــزكم ، يـــدوم .. دام
يا دمنـــا المـــدام
يا دمـــدمهم دمـــامل الـــدوام
لــلامام لــلامام !
دام ، حـــام .. ســـام !
تفـــاعلى !
ترلــــــلى !
والقـــدس مشرقـــة
ومشـــــــــرقة
ومشـــــــــرقة

وكلمـا استطال ليلهـا
اطلت العنقـاء من غ؛وضها
ومن فروضـــها ،
ومن اسطورة تفـوت
بـــــــيروت !
لا بـيروت نجمتنـا
ولا بـيروت خيمتنـا
ولا بـيروت انـدلس البكـاء
تفـــــاءلى !
قـرأ الصغير دروســه
وامتـد من زمــن الهجـاء
الى الرثــاء
الى الدعــــاء
الى قمــر المـــزابل
والســلاسل
فى الميــادين الفســيحة
والزنـــازين الكســيحة
فى بــلاد اللــه والاعــراب ،
لا بـــــيروت ،
لا عمـــــان ،
لا بغـــــدان ،
لا وهـــران ،
ايتها القبيحة والفصيحة والذبيحة والطريحة
فى رحـــاب الاقربـــين
وفى حيــاض الابعــدين
تفـــــاءلى !

كحديقة تمتد فوق حديقة ،
تمتد فوق سحيقة ،
تمتد فوق المشنقة ،
انت التى ..
فوارة ، ومهانة ، ومعتقة
كل المدائن حلوة
قالت نوارسها
وقاتلة ،
وخائنة ،
وماحلة ،
وقالت ، والبحار
بلا سواحل كلها ،
والنار
والقفة على صدر الصبى
تلزه ، وتنوس قبل دخولها ،
فينوس ،
ثم يموت ،
ثم يفوح بالمسك القديم ،
وبالسلاسل
والدمامل
والحجارة
والعويل
وهذه كل الديار
وهذه ...
سقط الصغار على الكبار
بلا كبار او صغار

هـــذه ...
لكنهم ساروا . وقنطرة الهوى بقيت
على قلبي جـدارا فى جدار فى جدار
- ٢ -
اضبطى الســاعة فى الصــالة ،
هــل مــر زمــان الوصــل
والقتــــــل ،
زمانـــا فاتـــرا مثـــل يــد مبتورة
شـــدت يـــدا
والـــوقت من فقـــر وذل
لاجئـــــا
فى اى دغــــــل
لاجئـــــا
فى اى قفـــل
لاجئـــــا
فى اى وقـــت
اضبطى الموت الهلامى السديمى الحشيشى
اضبطى شــكل الضــحية
ومداهـــــا
وصداهـــــا
ان هــذا مثــل هــذا مثــل هــذا
فلمـــاذا ولمـــاذا ولمـــاذا
ولنـــا صمت القبور العائلية
والقبـــــور الهامشـــية
والقبـــــور ...
اضبطى شــكل المنيـــة
انهـــا كانـــت

ولمـــــــا
صـــارت الســـاعة ســـما
غرق البحر وادمى وجهه الحوت
وضـــاعت شرفات رجرجتها الريح من حين
الى حـــين ، الى ذكـــرى
وذكـــــــــرى
حـــرة ، خضـــــراء
بـــل بيضـــــباء ،
بـــل حمـــــراء ،
بـــل صـــــفراء ،
لـــم تـــذبل ،
ولـــم تفـــرط
رقـــاب الاقـــربين
وعويـــل العـــالمين
واناشـــيد القضـــية
ثـــم اخـــــرى ،
للملايين القرابين المساكين
عناقيـــــد الانـــــين
وجـــــلال الميتـــــين
***
هكـــذا . من دمـــه الطـــين
ومن لحـــم فلســـطين
واخـــــــرى
ميتـــــة الابطـــــال
مـــا كـــــان
ومـــا طـــــال
وكبـــــــرى ،

ثـم صـغرى ،

ثـمّ كبـرى ،

***

لا رهـان .

كل هـذا الوقـت ،

هـذا المـوت ..

او حمـى البقيـة

اضبطى الساعة فى صدرى

وزقى غرغرات الروح ،

هـذا . ومناديل قصـية

– ٣ –

تزين الوردة بالقيد وتمشى امة مغلوبة

منهـوبة ، مثقـوبة ..

هل نفخت فى قصب السكر ريح البادية

علقمهـا ، وانكسرت

قانعـة وراضـية

للـوردة التى تسـيل قانيـة

وتنحنى نـدى

نـدى ،

نـدىً

على صبرا وشـاتيلا

جيـلا فجيـلا

رافعـا دم المـدى

اكليـلا

قـد قبلوا ترابهـا تقبيـلا

لكنهـم مـروا بـلا غاياتهـم

ورتـلوا ترتيـلا

آياتهـم

وواصـــلوا الرحيـــلا
اذن ،
تفــــاعلى !
وواصـــــنى
ســـبيلك الســـبيلا
صـــبرا وشـــاتيلا
وراء خطـــوة انكســـيح
مـــســـرة ،
ومرتـــــين
تاخـــذى الكســـيح فـــوق جثتـــك ،
ووردتـــــك ،
وصـــــخرتك ،
وســــــكرتك ،
وتـــك .. وتـــك .. وتـــك ..
لياخـــذ الاصـــيل من اصـــيله اصـــيلا
— ٤ —
الدوائر المتساقطة فى القمع ، وفى الحرب وفى الدسائس ،
تتساقط فى النـــاس ايضـــا ،
والناس سواسية فى الموت كاسنان مشط الرصاص
وكراجمات الصواريخ ، والتوابيت العسكرية المتساقطة
فى المقبرة المهيبـــة ايضـــا وايضـــا ،
حتى تفرق البلدان وتسمى فى مذابحها القديمة والجديدة
وحتى يعـــلو الشعب الفلسطينى على كل اطلس ،
فلا تكون جغرافيا ، ولا يكون موطىء قدم ، ولا نافذة صيف
ولا وطـــن للشـــعب المشـــرد .
الدوائـــر المتســـاقطة فى الدمـــع ،
حزينـــة ، حزينـــة ،

والدمـــع حصـــار .

وهـــذه احـــذية القتـــلى

لم تتعفن ، ولم يسحبها النمل الى ثقوبه

وهـــذه موســـيقى الجثث المتعفنـــة .

اصــــــمتوا اذن ،

ولتكن الصرخـــة حتى الطلقـــة الاخيرة ،

مكتومة فى المسدس الاخير الذى اخترق صدغ خليل حاوى ،

مزدحما بالساقطين والساقطات ودمامل الامة الواحدة .

وهـــــــذه ..

جحـــافل المتحضرين والمتنـــورين قادمـــة ،

قادمـــــــــة ،

قادمـــــــــة ،

تحرث الجثث والموز الريحاوى والتفاح الحيفاوى ، واملاح البحر الميت

وارز لبنـــان ، ورمان الشام ، وزيتون الشام ، وزيتون القدس ، وبقايا

آثار عربية اسلامية رومانية آرمية كنعانية قبائلية طوائفية للحـــرب

الذرية المقصودة ، فانتظروا البقية .

واقراوا فوق المحاريث الخشبية ، رغم البلدوزرات ، والتراكتورات ،

والمستوطنات الاريـــة ، اسماء بنى عـــاد وثمود ،

وبنى غســـان وحســـان

وبنـــى قحطـــان وعـــدنان

وبنى اســـحاق واســـماعيل

وبنى كيـــت وكيـــت

ويســـقط للقـــاع ،

حتى يرتفـــع البيـــت ،

ويســـــقط ...

— ٥ —

سيدتى ، لا تنظرى من الشباك ،

لن يمـــروا ، اعناقهـــم مقصـــوفة ،
واحاديثهم من خشب منخور .
سيدتى ، لا تاكلى الحلوى ،
سمعت أنهم ، وسمعت انهم ، وسمعت ...
ســـيدتى ، لا تــاكلى الحـــلوى ،
ســـــــيدتى !
بعـــد ســـــنة
لـــن تبـــــكى ،
ولن تشعلى السوسن والنعنع فى موقدتى
ولن تحاولى ان تنمقى مائـــدتى
بوجبة من الملائكة والقديسين
وجبـــة من الخـــونة
بعـــد ســـنة ،
نستطيع ان نجلس معـــا ، حول القبر الجماعى
ونســـتطيع ، ســـــيدتى
ان نشرب نخب استمرار الحـــال ،
ونخب بـــرج اجراس الكنيسة ،
ونخب المئـــذنة ،
ونســـتطيع ، ســـــيدتى
ان نتحدث عن صبرا وشاتيلا
واحـــدا ، واحـــدا ،
داســـت الازمنـــة
داخلا ، خارجا ، صاعدا ، هابطا
ســـــيدتى
خـــــارت الاحصـــــنة
فى ازقة الكتب ، وازقة المدن الموحشة المؤمنة

واستطيع ، سيدتى
وحدى ،
ان اهبط على ركبتى
على عتبة بيتى فى نابلس :
احدق فى المستوطنة
على راس عيبال
وفى المستوطنة
على راس جرزيم ،
وفى المستوطنة
على راس امى ،
وراسك ايضا
وراسى
واتمتم باسمها شخيم عيليت
عالية ، عالية ، عالية ،
ثم ادخل فى المبنى
وادخل فى المعنى ،
وادخل فى شجرة الرمان العاقر
واتمدد تحت سقف المذبحة
ليقول الجنرال : تلك صراصير مسممة
وليقول السائحون : تلك حكاية
وليعرض التليفزيون الاسرائيلى فيلما مصريا مائعا
ونشرة اخبار الساعة السابعة والنصف ..
ـ اضبطى الساعة فى الصالة
فالاخبار حق
وذبابة الموت حق
وسقوط الدار ...

ولتقم القيامة في فنجان قهوة ، وفي طلاء الاظافر ،
وفي مـــواء القـــطط
وفي المؤتمــــرات
والمخيمـــات ، المخيمـــات ، المخيمـــات على اشكالها
من تنك ، ومن خشب ، ومن رمل ، ومن خيـــام حديثة مستوردة ، ومن
عظام مطحونة ، ومن بقـــايا قبـــور ..
ولينســـل الوقت شـــعره من العجـــين
وقاتـــلا من القتيـــل ،
وشربة مـــاء من عطش الصـــحراء ،
وضربة شمس تحت ســـور الاقصى
بعـــد ســـنة
تختلـــط المائـــدة
بالبائـــــدة ،
بالقاعـــــدة ،
بالفائـــدة البنكيـــة
وربمـــــا ،
تختلـــط اســـماء وتواريـــخ المـــذابح
وتختلـــط المواقـــع ،
وتختلـــط المخيمـــــات
وكل شيء جاهـــــز ،
وناجـــــز ،
وكـــل شـــــيء ...
يا خـــــالد !
يا حامـــــد !
يا ماجـــــد !
كانها نهاية العالم ،
او كانـــه الصـــفر ...
تفـــــاطى !

أغنية للوطن

تاج الدين

(١) الانطلاق

باحب فيكى الزوبعة ..
والريح بتعصف بالسكون
باحب فيكى الموج عواطف نمرده بروح الجنون
باحب فيكى الأنزحة !
والمجدعة المترنمة !
باحب فيكى كل شىء فيه كبرياء
متقمصه !!

(٢) الشرف

يهجع ،
على خط الرصيف لصفر ، يكون
ملوى ،!
كما الحويان من القش الخفيف
صافطة البطون
فاضيه من زمن المجاعة
بتعد فى الثانية .. تههوانا الرغيف
وف جنب الرصيف ..
بتنام القطط ،
واصوات العيال ،
وعيون الشريف ..
بتصلى الجنازة !!

(٣) الحــق

قــال ربنــا :
آنى يا عبادى .. مايحبنيش الظــلم
وعشــان كــده ..
مش عايزه يحب حد نيــكم
وأنا اســمى .. عارفينه جميعــا
ان حد عازنى ، يقــول ..
ياحــق .

(٤) الميــزان

قعدوا الصــحابة فى المساجد للتشاور
جلس النبى يرسم بايده خــط نور
علم بصوبعه فى الجباه .. طلعت زبيبة
مادام ايمانك راح يفور .. حتبقى نور
على كل ضلمه فى القلوب .. اهتف وثور
واسعى ! تساعيك الملابس والحياه
طينة محمد .. هيه طينة العبيد
لتنين تساوى .. لمــا بيهل الحســاب
يقف الملايكه بالميزان بين الجميع
وعشان نبينا هوه اللى علمنا الحيــاه
ودفاتره بيضه .. وخاليه خالص م الغلط ..
قال العظيم : دا مصطفى
والخلق كلك .. كالميــلاد مترصصــين
مافيش صغير أو كبير
هوه العمــــل
ويا المعــاملة والحنــان ..
اكبــر حــــكم !

(٥) العــــامل المصرى

فارس بنى شــداد ..
مجــدع ..
وزنــده عفى
لو ردوا مواله ..
حيزود المسافات

« السيف لوحده سيف »
بالغنوه .. راح يرقص
لكن عشان لونه ..
دايسينه بالمداسات ؟!

(٦) كان .. يا ماكان

مال الحصان على صدره .. واتنهنهه
زفر الحريق من جوفه عصفوره
طارت على كتاف الهوا .. تبكى على ناسها
كان .. ياماكان .. رجاله فى السكه
رفعوا البيارق فوق .. وقطعوا خوفهم
شقوا الضلام نصين .. وخاضوا بحر الذل
وكان نبينا رمز الحكمة والأحلام
علمهم الكلمة .. فى الحب ملفوفه
ملفوفه كالخنجر .. فى الكره مدفوسه
بتقابل الفرسان ..
فى العودة ، بالزغاريد .

(٧) الصعب

دقى على دراعى .. مايهمكيش عودى
ياما نحيف عوده .. اندق ع السندان
دقى على عودى .. تطول عزايمنا
عزيمة على غلى .. عزومه ع الاندال
دقى على كفى .. واتخيليه معدن !
دقى .. يدور مصنع .. يتكتك التفكير
بحساب حساب بكره .. من غير حراميه !!
دقى سلام للناس
دقى عيال مجدع
يقولوا كلمتهم ، ..
مرسومة : حرية ،

(٨) جواب حب

ليكى يا مصر
الفين تحية وبوسه من عندى

وانا جوه فى قلبى
تايه فى بــلاد الحس
والكلمـــــة ،
والمزازيك .
بتاخدنى مركب صــيد ..
تدينى للصـــياد ..
يشبكنى فى الشـــبكه
يرمينى تانى فى بحر ..
قراه ضـــلمه ،
غويــــط
تصطادنى مركب لسه خارجينها م المينا
وتدور فى افلاكى ..
مع دايرة التوهه ..
بسمة جنين اعمى ..
شــــواق لدنيـــاته !!

(٩) الخوارج

كل ما افتكرك اهيم .. انظر لصورتك يوماتى ..
اسرح فى عينك وادوب .. اذكر ليالى السكون ..
والبحث عن قلب ضايع .. فى وسط الزحام المميت ..
فى قلبى .. فى ليــل المدينة
غريب الحروف المسورته
يتلزق فى حلقى ولسانى
لا يصرخ ..
ولا يتنادبنى
بينفر فى وشى عروقى .. ويبكى فى صدرى حينئى
فى ساعة ســـماعى حديتهم ..
بأنك مسافره مريضـــه
وكل الدموع العزيزه .. بتبكى ليـــالى عريضه
وتشكى التاريخ المتلتل .. زمانها ، فى حتة عريضة :
« وســـهادى ..
ما بينهم خــوارج !؟ »

كريشندو والظل والقاع

كريشندو .. الظل والقاع

(١)

فانثنت ..

وخيمة الليل ..

حوت ما حوت ..

تلعق رخات المطر ..

تمضغ ..

ديدان الجنادل ..

وتخط على الطين ..

ألغازها ..

للنهر ..

تهرب من ظلها ..

اذا داهمتها ..

لمعة البرق ..

وخفيف الريح ..

تطارد الظل ..

والظل لا يمتد ..

الى قاع المغارة ..

ولا يدخل من ثقب المحارة ..

جاء الزمان الجهم ..

جاء زمان الاستدارة ..

تحمل فى احشائها ..

ليلة التعميد ..
وليلة القتل ..
والاغتصاب ..
ردها .. باب لباب ..
تلعق الجرح القديم ..
وحكايات الحضور
وحكايات الغياب ..
مذ مزقوها ..
على عرش سبأ ..
وعلقوها على باب العزيز ..
تبلد اللحن ..
وخبا ..
ثم انطفأ ..

(٢)

كالثلج ..
كان ..
أزرق .. أزرق ..
كالوهم كان ..
وكالدمع كان ..
وكالدم ..
يمرق فى شريانها ..
وينسغ فى العروق ..
يتخطى لحظة الانصاح والبوح ..
وعلامات الوقف ..
واشارات السكون ..
كان كالثلج ..

أزرق .. أزرق ..

كــــــــــــان ..

كميــــــلاد الجنـــون ..

ومســــافات التمنـــى ..

كـــان كالثــــــلج ..

أزرق .. أزرق ..

وكـــــــــــان ..

فى بطحــــــاء مكــــــه ..

يلعـــق جرحـــــــه ..

الفســـــتق الحلبـــى ..

وعــــــرار نجـــــد ..

والجـــوزق المصـــــرى ..

والارز ..

وتمـــر اليمـــــن ..

الدنانــــــير لـــــــن ؟؟

والعبـــاآت لــــــن ؟؟

هــذه بــدرة هــولاكو ..

فتعـــالوا نقتســـم ..

(٣)

فانثنــــــت ..

وخيمــــــة الليـــــل ..

حـــوت مـــا حـــوت ..

تلعـــق رخـــات المطـــر ..

تمضـــغ ديـــدان الجـــادل ..

وتخـــط على الطــــين ..

الغـــــــــازها ..

صفحة من دفتر الأحزان

مـن بـــرج أحــــزانى ..
باشد قامتى .. وهامتى .. وابص قدامى
اضرب بعينى .. واطل على بيروت ..
خلف المداين .. والمداخن .. والبيـوت
الشـهدا طوابــير للسـما طالعـة
والأرض والعـــــــــبة
بالجحيــــم والمــــوت
يــا صـــاحب الملـــكوت
أنـــا قــــلت اســـــتغفر
كــان أحمـــــد الزعتـــر
واقـــف .. وبالنبـــــــوت
على بيبـــــان بــــيروت
بيثبت بجســـمه والحـــديد والنـار
يثبت بجســـمه والشرف والعرض
يحـــلف بحـــق النـــور
يحـــلف بحــــق الأرض
واقف وبيغـــنى .. بأعلى صـــوت
أنـــا كل يـــوم ابـــدأ بحق الجهاد

وكل يوم اختتم بالاستشهاد

وكل جرحى ما يندمل ..

بينفتح جرحين جداد ..

جوه الفؤاد

الشمس داخلة فى السواد

آهين يا فلسطين

يا طينة الاجداد

بينى وبينك كوكبين .. وبلاد

والف ميت مليون حرس

لكين شدادا

آهين يا فلسطين

الجرح ما بيدبلش

مهما تمر سنين

الحق مش بيموت

والشهدا مش بتموت

واقفة وبيغنى باعلى صوت

يا قدس يا .. نوارة الايام

الجرح مش جينام

الآن تعود الارض للأيتام

آه يا خيام

قلبى يمامة جريحة بترفرفة

على يافا

قلبى يمامة دبيحة بترفرفة

على فلسطين

والناصرة بتنادى ..

صلاح الدين

آهين يا حطين
سيفى انكسر فى الطين
كان ياما كان فرسان ..
وكان صناديد
وكل جرحى ما ينـدمل
بينفتح جرحى الجديد
الجرح جرح الأرض
وينز الرصاص
ويطفح الدم النبيل
يغطى وادى النيل ..
ودجلة والفرات
من الخليج للمحيط
ويطفح الزيت النجس ..
من بير غويط
بيهز راسه عقال عبيط
بيغنى غنيوه سلام
للأمريكان

محمد الجيلو

الليلة الأخيرة فى شهر طوبة

اسماعيل العـــادلى

مــرة واحــدة فكــرت أنـــه لافائــدة .

ســـاعتها احســـت ببــرودة فى جســـدها كله ، تاهت عمـــا حولها رأت المجهــول الاســود الكبير يفتــح فمــه ليلتهمهـــا .

منــذ ذلك الحين قــررت أنهـــا لابـــد أن تنجح .

دعكت كتفهـــا بالليفـــة القديمـــة المتـــآكلة ، وقـــالت : فى أمشــير الماضى كان قد مـــر عـــام ، والآن يوشـــك طـــوبة على الانتهـــاء ، العام الثـــانى يوشـــك على الانتهـــاء .

ســـكبت المـــاء على رأســـها فانســـاب دافئـــا على ثدييهـــا وبطنها وســـقط من بين ســـاقيها ، مـــدت يـــدها لتفرش المـــاء الـــدافىء على جســـدها كـــله ، وقـــد ارتســـمت على شـــفتيها ظـــلال ابتســـامة . من الخارج كانت تأتيها قـــرقرة الجوزة كإيقـــاع رتيـــب متتابع يمـــلأ الحجرة الضـــيقة ، وتتســـلل اليهـــا عبر بـــاب الحمـــام المكســـور .

رفعت صـــوتها منـــادية :

ـــ الـــم تتـــوقف يا حجـــاج ؟

كالعـــادة لـــم يجبهـــا ، وكالعـــادة ايضـــا لم تعـــاود هى النداء ، فقـــط فهمـــت أنـــه ســـمعها ، وأنـــه ســـيتوقف بعـــد لحظـــات . هى لم تقـــل لـــه أبـــدا أنهـــا تعـــرف أنـــه يدخـــن الحشـــيش ؟ كانت تسميه الجـــوزة ، وحتى عنـــدما كانت تزجـــره أو تعاتبـــه كانت تقول له الدخان ،

وكان هو مطمئنا تماما لذلك ، كان يضع الدخان في الجوزة ، ويخرج الحشيش من جيبه ، يقضمه باسنانه ويضعه على الدخان ، دون أن ينظر اليها واثقا من انها لا تفهم شيئا .

جففت شعرها وبدأت في ارتداء ملابسها ، تأملت جاهدة أحداث الاسبوع الماضي ، حاولت ان تستخرج شيئا يبعث على التفاءل ، أو حتى على التشاؤم ، فلم تخرج بشيء .. في السادسة صباحا يصحو ، تسقيه الشاي ، يأكل شيئا ، أو لا يأكل ، ثم يخرج دونما كلمة ، وفي أحيان قليلة جدا كان يسألها عن الوقت ، أو يطلب منها « شلن » يركب به الاوتوبيس ، وفي التاسعة مساء كان يعود ، تكون هي قد أعدت له الجلباب ، يلبسه بعد أن يخرج من الحمام ، وايضا دونما كلمة يجلس ليأكل . في بعض الليالي كان يقول انه تعبان ، أو أن الاوتوبيس قد تأخر ، أو انه واقف على قدميه منذ خرج في الصباح ، وبعد أن ينتهي من الاكل يخرج كيس الفحم ويبدأ في أعداد الجوزة بينما تدخل هي الى الحمام .

قالت : الحال كما هو ، ليس أفضل ، وليس أسوأ مرة منذ سنين بعيدة رأت اباها — عندما اغلقت الحكومة دكانه بالشمع الاحمر — يبكي في حضن أمها ، ورأت أمها تهدهده وسمعتها تهون عليه ، لم تجر على الظهور امامها ، وقفت خلف الباب تسمع كلمات امها ، وفي اليوم التالي عندما قالت لامها انها رأت وسمعت كل شيء قالت لها امها : ان اولئك الرجال الخشنون الذين يبثون الرعب في قلوبنا ، أولئك الرجال ، ليسوا في نهاية الامر سوى عيال ، وأن المرأة الحقيقية منا هي التي تستطيع أن تسند رجلها وتحميه عندما يحتاج اليها .

انتهت من ارتداء ملابسها ، فردت شعرها المبلول حول كتفيها ، وقبل أن تفتح الباب تذكرت أن الليلة آخر ليلة في شهر طوبة ، وأن امشير سيبدأ غدا .

خرجت . كان حجاج يجلس مقرفصا في ركن الحجرة وقد لم جلبابه حول ساقيه ، وامامه جمرات النار المتقدة ، يتأملها بوله شديد ، ويدخن الجوزة باستغراق كامل . خطت من امامه فلم يرفع عينيه اليها ، جلست على السرير ونظرت اليه منتظرة ان ينطق بكلمة ، اى كلمة ، لكنه لم يلتفت اليها ، كادت أن تلعن الحشيش وأيام الحشيش ، لكنها لم تنطق ، رفعت ساقيها وتمددت على السرير .

قالت لـه ..

ـ السن تتوقف يا حجاج ؟

هز رأسه دون ان ينظر اليها . شعرت بوخزات البرد تخترق جسدها ، مدت يدها فسحبت الغطاء على جسدها ، هدأت قليلا ، قلت لا بأس ، الحشيش يجعله ينام ، ويستغرق فى النوم ، قبل ان يدمنه كان يظل جالسا الى جوارها على السرير يحلق فى الحائط طوال الليل ، كان ـ حتى ـ لا يقربها مهما حاولت الان ينام ، ويستريح ، ويستجيب ، لكل ما تطلبه .

عندما عاد الى البيت فى ذلك اليوم ، منذ عامين ، كان الوقت ليلا ، نظر الى الرجال الجالسين وقال : اين الولد ، أين شعبان ؟ تقدم منه جابر ابن عمه ، احتضنه وامسك به من كتفيه ، وقال له والرجال الاخرون ، ان الولد قد مات فى الصباح ، ودفن ساعة العصر وان عوضه على الله ، ولانه مؤمن وموحد بالله فعليه ان يسلم بذلك . لم يفهم حجاج شيئا ، سأل عدة مرات ، وعندما فهم سكت سكوتا تاما ، ثم فجأة قام واتقفا استدار وغادر البيت ، وبعد خمسة ايام بحث فيها الرجال عنه فى كل مكان جاءوا به من سيدنا الحسين حيث كان نائما ملتصقا بحائط المسجد . تحدث معه الرجال ، وجاءوا له بواعظ من ابناء قريتهم ، وسهر معه جابر ليال طويلة يتحدث ويحكى ، كان يسمعهم جميعا فى صمت ، أو لعله لم يكن يسمعهم ، مرة حاولت هى ان تتحدث اليه ، قالت له ان شعبان فى الجنة لانه طاهر وبرىء ، ساعتها اتقدت عيناه بحمرة مخيفة وصرخ فيها طالبا الا تنطق باسمة ثانية ، ثم انهار جالسا وهو يقول لها انت لا تعرفين شيئا عن حرقة القلب ، بكت وقالت له الله يعلم .

بعد شهرين او ثلاثة اكتشف الحشيش ، وكانت هى قد ذهبت الى عدد من المشايخ كتبو لها احجبة واعطوها اعشابا ومساحيق تضعها فى طعامه ، لكن شيئا من احوال حجاج لم يتبدل ..

وفى يوم شديد الحرارة كانت تقف على محطة الترام ، اقتربت منها امرأة تشبه امها ماتت منذ سنوات ، سألتها عن الترام ووقفت تنتظر الى جوارها ، ولا تدرى لماذا انفتح قلبها لتلك المراة ، حتى انها وجدت نفسها تحكى لها كل شىء ضحكت المراة ، وقالت ليها .

ـ بسيطة .

ـ كيف يا خاله ؟

ـ طفل آخر ..

قالت لها انه لا يقربنى يا خالة ، ضحكت العجوز مرة اخرى وضربتها على كتفها وهى تقول لها اذن فلست امراة ، ثم استدارت واختفت فى الزحام .

بعد ذلك اليوم بشهر او شهرين ، وعندما استطاعت ان تستعيد حجاج ، فكرت بان تلك المراة كانت امها ، او امراة أخرى تلبستها روح أمها . وكلما كانت تظن ان البذرة ستثمر فى بطنها ، كان الدم النجس يأتى ليبدد الامل ، لكنها قبل انقطاع الدم تكون قد تمالكت نفسها وعادت مرة أخرى مصرة على النجاح .

التفتت اليه وهو يطوى كيس الفحم ، ويلتقط قطعه المتناثرة على الارض ، ابتسمت وقالت .

ـ الن تأتى الى يا حجاج ؟

وضع كيس الفحم جانبا ، واقترب من السرير ، قبل أن يصعد مدت يدها وخلعت عنه الجلباب ، تمدد الى جوارها مبحلقا فى السقف ، استدارت اليه واخذت تحكى له عن خناقة أم محمد جارتهم مع البنت زوجة الميكانيكى التى تسكن فوقهم وبينما كانت تتحسس جسده حكت له حكاية خالتها منيرة واحفادها الاربعون ، وفى لحظة رات انها مناسبة ، غرست اظافرها فى اكتفيه وشدته اليها .

معطف الإخفاء

محمد المخزنجى

أراه الآن ، فأتذكره .. منذ عشرين سنة — فى أيام تلك المدرسة .. كنا قد بدأنا نراهق وتحترق أجسامنا بهذه النار اللاذعة الجميلة ، ولم يكن أمامنا لاطفائها الا احلام اليقظة ، وأحلام النوم أحيانا ، والتحقق الاحادى الجانب : نختلى ونستدعى أيا من النساء اللائى كن يلهبننا ، ونغمض عليهم الاعين — حتى لا يهربن من الخيال عرايا — ونؤجج النار ، فتؤجج تؤج ، حتى تطير شرارا ثم تنطفى . أما هو ، فقد كان عملى النزعة : يذهب اليهن بنفسه ، بحيلة أدهشتنا ، وأسميناها : « معطف الاخفاء » — على نسق « طاقية الاخفاء » .. كان وافر الجسم فأخذ معطف أبيه ، متذرعا بشدة البرد ، أو حجة الاحتشام ، وفى داخل المعطف كان يذهب الى السوق ليوغل فى زحمة النساء ، متهيئا ، متأهبا للطعن ان لاح سانحا له خلسة .

كان فى بادىء الامر يحكى لنا ، ثم انقطع عن الحكى ، وان ظل يغزو صامتا ، وحيدا ، فى الخفاء .

أراه الآن ، بعد عشرين سنة — من أيام المدرسة تلك ... قد تغير ، وان لم يبرح المعطف بدنه . لعله نفس المعطف الذى كنا نراه فيه منذ عشرين سنة ، فهو متسخ بلون الأرض ، ولون جلده ، ولون شعره الأشعث ولحيته السائبة ، يرتديه على عريه الضامر ، ويمضى هائما متلفتا فى شوارع المدينة ، لصق الجدران كمن يستخفى . يهذى مستريبا بكلمات خافتة ، لا تبين ، الى أطياف يراها وحده ، فى الخفاء .

سانشيز

قصة مكسيكية — أمريكية (١)

بقلم : ريتشارد دوكى

ترجمة : د. رضوى عاشور

فى ذلك الصيف ذهب ابن هوان سانشيز(٢) الى ستكتون للعمل بمصنع تعليب فلوتيل . صحب هوان ابنه الى الوادى فى السيارة الفورد القديمة . وفى الطريق ، وهما فى السيارة حدثه الولد الذى اسمه هيسوس(٣) عن عظمة المصنع ، وعن المبانى الالومنيوم العظيمة ، والآلات الرائعة ، وعن الحركة المستمرة للسيور الجلدية التى تحمل علبا لا تنتهى ، حدثه عن المبنى الذى يقع على أحد جانبى الطريق والذى تصنع العلب فيه ، وكيف تنتقل بعد ذلك فى أنبوبة معدنية عبر الطريق الى مصنع التعليب . وصف له آلات الأغذية والاحتياطات الصحية ، ضحك وهو يتحدث عن لصق أسماء المعلبات وكان صوته جادا وهو يتحدث عن النقود .

---

١ — المكسيكيون الامريكيون أو الشيكانو يعيشون فى الولايات المتحدة الامريكية ويشكلون احدى أقلياتها القومية ويتجاوز عددهم سبعة ملايين نسمة وهم عرقيا مزيج من السكان الاصليين (الهنود) والاسبان ولغتهم الاصلية هى الاسبانية ويرجع وضعهم كأقلية فى الولايات المتحدة الى منتصف القرن التاسع عشر حين غزت الولايات المتحدة المكسيك سنة ١٨٤٦ واحتلت عاصمتها . ونتج عن هزيمة المكسيك فقدها ٩٤٥و٩١٦ ميلا مربعا أى ٤٥٪ من مجمل أراضيها هى حاليا ولايات كاليفورنيا وتكساس ونيومكسيكو وهى مناطق غنية بمناجم الذهب وحقول البترول . ورغم ضم هذه الاراضى الى الولايات المتحدة الا ان سكان المناطق المجاورة من المكسيكيين ظلوا يعتبرونها امتدادا لبلادهم واستمرت حركة الهجرة اليها بحثا من العمل . ويعمل الشيكانو أساسا كعمال زراعيين وتعمل نساؤهم أيضا فى الخدمة فى البيوت والمحال العامة وهم يعيشون غالبا فى غيتوهات تسمى « بالباريوس » وهى أحياء فقيرة ، بيوتها آيلة للسقوط كثيرا ما ينقصها الماء ودورات المياه ، كما يتفشى فيها المرض والجريمة .

٢ — الاسم من أكثر الاسماء شيوعا بين متحدثى الاسبانية (سواء من الشيكانو او البورتوريكيين) فى الولايات المتحدة .

٣ — اسم السيد المسيح فى اللغة الاسبانية ، المقابل الاسبانى « ليسوع » .

وعندما وصلا الى ستكتون قادة هيسوس الى المنطقة العمالية الفقيرة المكتظة بالحانات وسط المدينة حيث كان سيقيم فترة عمله بالمصنع . فندق رخيص فى الشارع الرئيسى ، غرفة لها رائحة ، بها مائدة وكرسى واحد ، وأرضها مبقعة كأرض مبولة عامة ، السرير متسخ وكذلك الجدران والنوافذ بلا ستائر . وانبعث الغبار من المصباح الوحيد المعلق فوق رؤوسهم والذى يتدلى منه خيط قذر يضاء منه . قال هيسوس وقد رأى وجه والده : « لا لن أبقى فى الغرفة طويلا ، انها للنوم فقط . . . سوف يكون لدى عمل اضافى أيضا ، ثم ان هناك أماكن للتسلية » .

قاده هيسوس الى خارج الغرفة ، ثم الى الشارع حيث شاهدا بجوار الفندق قطعة أرض خالية كان مقاماً عليها فى السابق مبنى . كان للأرض هذا المظهر المتميز لشىء بلا جذور ، ولم تزل هناك بقايا الأساسات والأرضية المكسرة والطوب المحطم ذو اللون الأحمر ، والذى بقيت عليه شوائب من المونة الرمادية كبلغم جاف . لم تكن الارض بعد قد اكتسبت دكنة القدم التى عادة ما تضيفها الشمس والهواء عليها ، بل كانت تلتمع ببلادة فى الضوء ، وبدت أجزاؤها متشبثة ببعضها كالتربة ، وقد مر المحراث عليها . تأمل هوان الأرض الخالية لحظة ثم سار مع ابنه من أحد الشوارع الرئيسية الى شارع آخر ، مارين بقطع مماثلة من الأرض ثم توجها شرقا الى شارع هانتر . على ناصية شارعى هانتر والشارع الرئيسى شاهدا عددا من عمال الهدم يعملون كرة حديدية معلقة فى كابل وآلة مرتفعة تحرك الكرة للأمام وللخلف ثم تدفعها للأمام فى اتجاه المبنى . بدت الكرة ضخمة جدا ، وحين صدمت الجدار ارتج المبنى واندلع منه الغبار ، وبدا كأنه ينكمش خوفا ، وأخذت خطوطه الطولية تميل . وفى كل مرة تضرب الكرة الجدار تسرى رجفة فى جسد هوان : « انهم يهدمون المبانى القديمة » .

قال هيسوس شارحا الأمر : « اعادة تنمية ، حتى المبنى الذى أنا فيه سوف يهدم يوما » .

« وسأل هوان ابنه وهو ينظر اليه » : ماذا عن الرجال ؟ . أين يذهب الرجال فى غيبة المبانى ؟

نظر هيسوس لأسفل ، الى أبيه الذى كان أقصر منه بمقدار رأس ، ثم هز كتفيه بتلك الطريقة المكسيكية المميزة ، تنزل الراس الى أسفل وتميل قليلا ، فى حين يرتفع الكتفان كأنهما لعروسة تحركها الخيوط : من يدرى ؟ والمبنى الكبير الذى هناك ؟ .

سأل هوان ابنه وهو ينظر عبر صفوف السيارات الواقفة فى ميدان هانتر : « ما هذا المبنى الذى يلامس سطحه السماء ؟ » .

قال هيسوس : « انه مبنى المحكمة » .

« ألا توجد ستائر على النوافذ ؟ » .

قال هيسوس شارحا : « انهم لا يضعون ستائر على هذا النوع من النوافذ » .

تنهد هوان : « هذا صحيح » .

سارا فى شارع هانتر عبر مبنى «بنك أوف أمريكا» الجديد ، ودخلا مبنى قديما . ثم وقفا على أحد جانبى المدخل . ابتسم هيسوس بفخر وهو يستنشق الهواء الراكد ، قال : « هذا المكان للتسلية » .

نظر هوان حوله على يساره مباشرة ، ثمة بار وقف خلفه رجل أصلع ، يلبس مريلة متسخة ، ثم عدة موائد مصنوعة من الخشب السميك ، مغطاة بقماش أخضر ، ورجال يتحنون عليها ، ومصابيح تتدلى من السقف تلقى الى أسفل بأشكال مخروطية عريضة من الضوء على الرجال وهم يتحركون بسرعة ، وصوت كرات يصطدم بعضها بالبعض ، وخشخشة عصى البلياردو الخشبية على الرفوف المثبتة فى الحائط ، وطنين الاسطوانات الآلية المعلقة فوق رؤوسهم ، والتى تسجل الاهداف المحرزة فى حركة مستمرة ، وصوت الرجال ينفجر باللعنات . كانت الحجرة دافئة وقذرة . هز هوان رأسه .

قال هيسوس : « لقد أصبحت بارعا فى اللعبة » .

قال هوان ولا يزال يهز رأسه : « هذه هى التسلية » .

استدار هيسوس وخرج وتبعه هوان . أشار الولد متجاوزا السيارات المصفوفة والمحكمة الى مظلة أمام مدخل أحد المبانى فى الشارع الرئيسى قائلا : « هناك أيضا أفلام » .

كان هوان قد شاهد فيلما وهو شاب صغير يعمل فى المزارع القريبة من فريسنو ، ولم يكن يعرف الانجليزية فى ذلك الوقت . جلس مع أصدقائه على مقاعد جلدية تحمل مساندها بقايا لبان من مخلفات الرواد . شاهدوا الصور تتحرك على الشاشة البيضاء : الصور ترتدى ملابس ثمينة وترقص وتضحك . يقبل أحد الرجال امرأتين بارعتى الجمال مما أحرج هوان : التقبيل وسكوت المرأتين على الأمر فى حضرة هذا العدد الكبير من الأغراب . كان هوان يحب زوجته ، وكان شديد الرقة والطيبة معها قبل أن تموت .

بعد ذلك لم يعاود الذهاب لمشاهدة اى فيلم آخر حتى بعد أن تعلم الانجليزية ، وحتى الأفلام الاسبانية لم يكن يشاهدها للسبب نفسه .

قال هيسوس وهو يأخذ بذراع ابيه : « الآن نذهب الى مصنع التعليب ، سأريك الآلات » .

وسمح هوان لنفسه بأن يقوده ابنه ، وعادا ثانية مارين بالبنك الى حيث كان الرجال يهدمون المبنى ، كانوا قد فتحوا فى الحائط ثقبا مبتنا كالجرح ، توقف هوان وراح ينظر ، وتحركت الكرة الحديدة للأمام ، تمزق الثقب وتوسعه ، وتكشف المساحة الداخلية الشاغرة التى كانت حجرة يوما . تأرجحت أرضية الحجرة عند زاوية غير ثابتة وظهر الخشب مشققا وشديد الجفاف فى ضوء الظهيرة .

قال هوان : « لا أعتقد أنى سأذهب الى مصنع التعليب » نظر الصبى الى أبيه كطفل صنع لعبة من الخيوط وأغطية الزجاجات ولم يجد سوى التجاهل .

« لكنه عمل شريف » قال هيسوس وهو ينظر بشك الى ابيه « ثم ان الراتب الذى يدفعونه راتب جيد » .

قال هوان : « الشرف ، الشرف أمر خطير ، المسألة ليست مسألة شرف .. انك الآن رجل ، وكل المطلوب حجرة وعمل فى الفلوتيل ، ان أباك متعب ، هذا كل مافى الأمر » .

« هل خيبت أملك » ؟ قالها هيسوس وقد تدلى رأسه .

فقال هوان : « لا لقد تجاوزت مرحلة خيبة الأمل انك ابنى ، ولك الآن مكان فى هذا العالم ، لك الفلوتيل » .

لم يقولا اى شىء آخر ، اتجها الى السيارة ، جلس هوان خلف عجلة القيادة ووقف هيسوس بجانب الباب وذراعاه على جانبيه وأصابعه مفرودة ، ونظر هوان لأعلى ، لابنه . كانت عينا الولد واسعتين .

قال هوان : « أنت ابنى وأنا أحبك . لا تصب بخيبة الأمل ، لست من هذا المكان .. ان رؤية الآلات سوف يعقد الأمر ، هل تفهم يا ولدى ؟ » .

« نعم يا أبى » قالها هيسوس وهو يضع يده على كتف والده .

قال هوان : « انه عالم غريب ياطفلى الصغير » . « سوف اكسب مالا وسوف أشترى سيارة حمراء وآتى لزيارتك ، وستشعر كل من توين باينــز بالغيرة من ابن سانشيز ، سيقولون ان هوان سانشيز له ابن مهم » .

« طبعا ياهيسوس ياولدى » قالها هوان ووضع شفتيه على يد الولد ، سأنتظر السيارة الزاهية ، وسأكتب لك على أى حال . « وابتسم فبانت أسنانه المصفره » مع السلامة يا حبيبى « قالها وأدار محرك السيارة » .

وعندما عاد هوان سانشيز الى توين باينز قاد سيارته الفورد القــديمة الى قمة الجبل ، ثم دفعها لتسقط من فوقه ، ثم بدأ يحرق بشــكل منظــم كل شيء ذى أهمية لديه ، كل الاشياء التى يمكن أن ترتبط بلحظات يمكن أن يحن اليها ، كل الأشــياء الأخرى التى لا تعنى شيئا فى حد ذاتها ، كالدرج الاضافى الذى احتفظ به بعد موت زوجتــه ، والمــائدة الصغيرة فى حجرة النوم ، والحامل الموجنى الكالح الملاصق للمقعد المنجد فى الحجرة الأمامية ، والذى كان يضع عليه غليونه والدخان . كسر كل الأطباق والأكواب وتخلص من كل أدوات المطبخ ، ومن الاكل أيضا بالطريقة نفسها ، وارتفعت النيران فى الريح الزرقاء تحمل حلقات ترابية من الرماد ، فى أعمدة تتصاعد بسرعة متقطعة ، ثم تطلقها بعد ذلك فى غطــاء من الدخان المذاب ، تتطاير منهــا وتدور حول نفسها ، ثم تسقط كالثلج المحترق . واصبحت الشوك والسكاكين والملاعق شديدة السواد ، تغطيها قشرة رقيقة من المعــدن المتأكسد . بعد ذلك أحرق هوان ملابسه ، كل مالا ضرورة له ، واصبح الدخان رطبا له رائحة كثيفة ، وأخيرا القى بمسبحة زوجته فى اللهب ، مسبحة رخيصة من الخشب اختفت فى النــار فورا . بعدها ذهب الى حجرته ورقد على سريره ثم راح فى النوم . وعندما استيقظ كان المكان مظلما وفى الجو برودة . خرج وتبــول ثم عاد وأغلق الباب ، وبدا الظلام حيوانا هائلا يمسك بأنفاسه ، وشــعر هوان بأنه يقظ تماما ، واخذ ينصت لدقات قلبه . استعصى النوم عليــه فظل راقــدا يفكر .

فكر فى قريته فى المكسيك ، فى الطين الأبيض المحروق ، طين البيوت الصغيرة المنتشرة كحصون صغيرة فى مواجهة سكون الجبال العارية ، الرجال بقبعاتهم البنية العــارية الكبيرة العريضة ، وسراويلهم الواسعة البيضاء ، وأقدامهم البنية العــارية المفلطحة ، على غبار السكة الدقيق ... رأى صهريج القرية والنساء جميعا ممتلئات الاجسام ، وئيدات الحركة ، حبــالى دائما ، واهنات من الأرض والشمس التى لا تطاق ، يصــل الوهن حتى أرحامهن ، كالرضوخ الذى يسرى فى دمائهن البطيئة الصامتة ... والرجال يسيرون فى انحناء كأنهم يحملون الهــواء أو السماء ، ينامون فى ظل المبانى يستندون اليهــا كالكلاب الهرمة ، ويأكلون طعاما جافا حارقا يقشف لحمهم

الرطب الطرى ،ويجعل وجوه الرجال والنساء كالحقول المتآكلة حتى وهم فى مقتبل العمر ... واصابع كقيعان الجداول الجافة الضيقة ... أرض قاسية أخذت حياة امه وابيه قبل أن يبلغ الثانية عشرة ، وحياة عمته التى كان يعيش معها قبل أن يبلغ السادسة عشرة . فى السابعة عشرة ذهب الى ماكسيكالى لأنه كان قد سمع الكثير عن أمريكا وعن الأموال التى يمكن أن يحصل عليها الانسان فيها . أخذوه فى سيارة نقل مع رجال آخرين لكى يعملوا بالحقول المحيطة ببيكر سفيلد ، ثم فى الحقول القريبة من فريسنو ، وفى طريق عودته الى ماكسيكالى قابل لابليتزا ، كما أطلق عليها فيما بعد (فتنة) . تزوجها وهو فى التاسعة عشرة ، أما هى فلم تكن تجاوزت عامها الخامس عشر ، وفى العام التالى وضعت بنتا ولدت ميتة وكادت الولادة أن تودى بحياتها . قال له الطبيب ان قناتها ضيقة جدا وحذره بأن لابليتزا لا يمكن أن تنجب وتبقى على قيد الحياه . ساعتها خرج فى ضوء القمر وبكى .

كان قد سمع الكثير عن جبال السيير نيفادا المثيرة ، والتى تطل على ما يسمى بالماذرلود . ولأنه كان يخشى الأرض ويعتقد انها قادرة على قتله كما قتلت امه واباه وعمته ، وكما تقتل ببطء العديد من الناس ، كان يريد الهرب بعيدا عنها الى جبال كاليفورنيا العالية الباردة البيضاء ، حيث ينمو قلبه وتتدفق الدماء فى عروقه ، وربما تتسع قناء لابليتزا . بعدها بعامين ذهب فى سيارات النقل التى حملت الرجال الى ستوكتون ، بوادى سان واكين ، لجمع الطماطم ، ورأى السيير انفادا المطلة على الماذرلود ، رآها عن بعد بطبيعة الحال ، ولما كان الوقت ضيقا فلم تكن مغطاة بالثلوج . ولكنه حين عاد حدث لابليتزا عن زرقة الجبال فى دفء الفجر وسكونه ، عن امتدادها وشموخها النبيل ورسوها وانها لم تكن تبعد عنه سوى خمسين ميلا .

صار يعمل كثيرا ويدخر نقوده ، وأخذ لأبليتز الى قريته ، حيث كان يمتلك بيتا من الطين الأبيض كان لأبيه ، لأن الحياة هناك أقل تكلفة واخذ ينتظر — وهو خائف من الشمس والتراب والصمت الجاف الخالى من الهواء — أن تتراكم النقود . وفى ذلك الخريف حملت لابليتزا ثانية لخطأ تسببت الشهوة فيه ، وكان حملها شديد الصعوبة . وفى الشهر الخامس قال الطبيب الذى كان ملحدا انه يتحتم التضحية بالطفل كى لا تموت الأم ، وأعلن قس القرية وهو رجل صاحب شديد الحيوية ، متعلم ويسعده استعراض علمه ، أعلن أن غضب الله سوف ينزل بهم لو اقترفوا اثما كهذا ، وصرخ القس قائلا : ان الطفل هو الذى يجب أن يعيش وأن على الحمل ان يستمر ، وأن على الجميع أن يضعوا فى الحسبان روح الطفل الخالدة . ولكن هوان قرر ان

يستمع لرأى الطبيب الملحد ، الذى أنزل الطفل ، وفقدت لابيلتزا دما كثيرا ، حتى أن قلبها فى لحظة من اللحظات توقف فعلا .

وعندما انتزع الطفل من رحم أمه ورأى هوان أنه ولد خرج راكضا من بيت أبيه الطينى وسار فى خط مستقيم فى الطريق المغبر ليواجه قمرا أحمر قبيحا ، لعن الارض والسماء ، ولعن قريته ونفسه واللامبالاة . وأصبح هوان يشعر بخوف شديد ، لذلك ذهب الى الطبيب الملحد بالرغم من أن الأمر كلفه نقودا أكثر ، وطلب منه أن يعقمه فلا يعرض حياة لابليتزا لأى خطر بعد ذلك . وقد أيقن أنها لو حملت بعد ذلك فسيودى الأمر بحياتها .

وفى الصيف التالى ذهب مرة أخرى فى سيارات النقل الى وادى سان واكين فوجد الجبال على حالها فى ذات المكان عاليه وزرقاء فى سكون الفجر ، ثم يبهت لونها بفعل الحرارة وضبابية الظهيرة فتصير اقرب الى لون الحليب .

أحيانا فى الليل كان يخرج من الأكواخ المعدة لسكنى الرجال ويواجه الظلام ، يفكر فى مأساة أن يكون المرء قريبا مراده الى هذا الحد ولا يستطيع اليه سبيلا ، وملأه هذا الشعور نفسه فى الأمسيات الحارة التى لا نسمة فيها ، وتمكن منه حتى صار يذهب أحيانا مع غيره من الرجال الى ستكتون يقف على نواصى الشوارع فى المنطقة العمالية المليئة بالحانات ويتحدث مع أى شخص ، كان يذهب معهم بالرغم من انه لم يكن يسكر بشرب الخمر الرخيص ، ولم يكن يذهب الى المومسات ولم يكن يتشاجر .

كانوا يركبون سيارات نقل قديمة مغطاة بالقماش ، ويجلسون على الواح خشبية قاسية ، يحدقون فى الخارج عبر الشرائح الخشبية للباب الخلفى للناقلة ، وكلما مرت سيارة يزحف ضوء المصابيح الساطع الأبيض اليهم ويستقر عليهم ، وعندما تتجاوزهم الأضواء يلتمع زجاج النوافذ الجانبية ، وأحيانا يبدو من وراء الزجاج وميض شبح وجه ينظر الى أعلى قبل أن يطبق الظلام ، وأحيانا حين يتصادف وجود أحد اقرباء الرجال الذين يسكنون بالقرب من المكان تتاح له فرصة الانتقال فى سيارة خاصة ، وهو ما حدث له مرة ، ركب سيارة خاصة وراقب مصابيحها وهى تلقى بضوء باهت فى أول الأمر ، ثم ضوء أبيض على مؤخرة احدى سيارات النقل ، ورأى وجوه الرجال وهى تلتفت الى الخارج ، بدت النظرات على الوجوه كأنها تسبح فى بياض ، ويجلسون فى المقعد الأمامى وينظرون عبر الضوء الى الظلام ، بعد ذلك كان دائما يركب فى سيارات النقل .

وعندما رجع الى قريته بعد حصاد ذلك الموسم كان يعرف أنه غير قادر على الانتظار أكثر ، فابتاع ثوبا من الحرير للابليتزا ، واشترى لنفسه من محل للملابس المستعملة بدلة أمريكية . كان قد عمل بجد وباع بيت أبيه ، وادخر كل نقوده ، وفى يوم مشرق فى بداية شهر سبتمبر عبر الحدود عند ماكسيكالى وركبا الأتوبيس الى فريسنو .

قام هوان من سريره ليخرج .. وقف الى النجوم . رآها مثبتة فى الظلام ، تطلق صرخات كثيرة متقطعة من الضوء . وكما يحدث دائما وجد نفسه متأثرا من قرب المها شدته . قالت له أمه ان النجوم مطهر من نوع ما ، تصطلى الأرواح فيها فى ندم صامت بارد . وبعد وفاة أمه تساءل ان كانت الأرض هى أيضا نجمة تحترق وحيدة . ولم يعد بامكانه أن يتطلع الى النجوم دون أن يفكر فى ذلك ، وفى أن الأرض لابد انهـا أكثر النجمات تألقـا . سار متجها الى بقـايا النـار ، ومن الرماد أتته حرارة رتيبة ، وتصـاعد عمود مترنح من الدخان ، ثم انحنى فى مواجهـة الريح . تأمل الرماد لبعض الوقت ، ثم سرح البصر عبر أشـجار الصنوبر العـالية الى السـماء الجنوبية . كانت على حالها . شعر بحرارتها وجفافها المتفحم ، وباحتراقها الشديد العمق والجفاف ، كان يتخيل ذلك طبعا ، ويعرف رغـم ذلك أن ما يتخيله حقيقى . عاد الى الكوخ ، واستلقى على فراشه ، ولكن افكاره الآن كانت تدور حـول لابليتزا وجبـال السيير نيفـادا الجميلة .

وفى الطريق من فريسنو الى ستكوتون كان الفخر والأمل يملؤهما . اشتريا برتقالا وشيكولاته وأكلا وهما يضحكان . نظر اليهما ركاب الاتوبيس وهزوا رؤوسهم وناموا أخذوا يقرأون المجلات . أما هو ولابليتزا فأخـذا يحدقان من النافذة الى الأرض .

فى ستكتون ساعدهما رجل يدعى يوجينو مانديز . كان هوان قد قابله وهـو يجمع الطماطم فى الدلتـا . وكان ليوجينو ثمانية أطفـال وزوجـة سمينة جـدا ، ولكنها شديدة الطيبة والتسامح ، اسمها انيتا ، ساعدهم يوجينو فى ايجـاد حجرة رخيصة قريبة من الشارع الرئيسى حيث مكثا ، حتى يقررا الخطوة التـالية فى مسارهما . وكان بامكان يوجينو أن يـدبر سـيارة لمساعدتهما على الانتقـال .. وكان هو الذى أخذهما فى سـيارة أخيرا الى الجبال . كان يوما بلا مثيل فى حيـاته ، أن يجلس فى السـيارة مع لابليتزا ، أن يكون مع زوجته لابليتزا فى هذه السيارة الصاعدة مباشرة فى اتجـاه الجبال الرائعة العـالية . عبرت بهم السيارة من أرض الوادى المنبسطة الى التموجات البنية للتلال والهضاب ، حيث تنمو مئات من أشجار البلوط ، بعضها دائم الخضرة والبعض الآخر لا يورق الا فى موسمه الخاص ، تبدو أشكالها كالفطر البرى ، كأنها صور ساكنة لصواريخ تنطلق فى يـوم

عيد ، خضراء فقط ولكنها تنتشر لأعلى وعلى الجانبين والى أسفل ، مكونة ظلالا تكاد تبلغ الكمال فى جمالها . عند جاكسون انحرف الطريق ليصبح فجأة طريقا صاعدا .

وكأن حلمه عن المكان قد تجسد ، لم يكن قد رأى من قبل أشجارا بهذه الكثرة ، عظيمة فى شموخها ، أشجار من صنوبر لها لحاء رمادى ملتو ومفتول كالألياف ، وأشجار أخرى يشبه لحاؤها الجاف المفلطح « بسكوت » الجنزبيل ، ثم أخرى يمكن نزع لحائها بسهولة . وتلك المسماه بالأشجار الحمراء تنتصب عالية وصلبة لها لون الكهرمان ، تلتف حولها قشرتها التى فى سمك قبضته ، وتقذف الى أعلى بأذرع كبيرة من الخضرة . وللأرض لون أحمر غنى كأنه دماء عشرات الهنود وقد سالت لتوها عليها ثم جفت ، مساحات مظلمة من الظل يفاجئها الضوء والأزهار الزرقاء والازهار البرتقالية والطيور وحتى الوعول . شاهدا كل تلك الأشياء فى ذلك اليوم الأول .

« الى أين نحن ذاهبون » ؟ يسال يوجينو

فأجابه هوان : « الى مكان شديد الروعة »

ذلك اليوم لم يصلوا الى توين باينز ، ولكنهم بعدها بأسبوع وهم فى طريق العودة استفسروا من جاكسون عن امكانية شراء ارض او بيت فى الجبال ، فدلهم الرجل رغم دهشته على توين باينز التى قال أن بها منشرة خشب وبيوتا للبيع .

ولقد أكد توفيقهم المستمر ذلك اليوم شعور هوان بأن حلمه يتحقق . كان معه الفا دولار هى كل ما استطاع ادخاره فى السنوات السابقة . وجدوا رجلا لديه كوخ صغير للبيع عند مشارف البلدة . نظر الرجل بتمعن الى هوان والى لابليتزا والى يوجينو وقال « ألف دولار » وهو يعتقد أنه ليس بامكانهم أبدا امتلاك مبلغ كهذا ، وعندما ناوله هوان النقود فوجىء الرجل حتى أنه كتب عقد الايجار فورا . وأصبح لهوان سانشيز وزوجته بيت فى الجبال .

وعندما أغلق هوان باب كوخه عرف أن الرجل سرق نقوده . كان الكوخ صغيرا ، وسقفه مائلا ، ولا يمكن اغلاق بابه باحكام ، وبدا وكأنه سوف يسقط من على التلة . ولكن الكوخ كان قد صار لهما وكان بامكانه بشىء من الجهد أن يصلحه . وبسرعة عادا الى جاكسون حيث استأجرا سيارة نقل واشتريا بعض الأثاث الرخيص ونقلاه الى الكوخ . وعندما انتقلا أحضر هوان زجاجة من الويسكى ولأول مرة فى حياته اخذ يسكر .

وكان هوان سعيدا جدا مع لابليتزا التى تقبلت نظرته للأمور ، وتفهمت حاجته وجعلت منها حاجة لها ، وبالرغم من موقف أهل البلدة الا أنهما نجحا فى خلق فرحهما الخاص ، وكان هوان قد عرف حكاية هؤلاء الناس .

أسس توين باينز — كما علم شخص يدعى بنجامين كارتر يعيش مع ابنته فى بيت فخم بأعلى التلة المشرقة على البلدة . ولقد قدم لبنجامين كارتر هذا ، ذو الثروة الواسعة الى الجبال قبل ذلك بثلاثين عاما لكى ينقذ زيجته . فى البداية كان فقيرا ، وأحب وهو فقير ، ولما أصبح شديد الثراء نتيجة اكتشاف البترول فى مزرعة أبيه فى أوهايو ، ورحل الى المدينة ، أصبح غير قادر على الحب لانشغاله بالبحث عن المال والسطوة . وأخيرا عندما تزوج من المرأة التى كان يحبها وجد أن حاجزا قد نشأ بينهما .

كان بنجامين قد تغير أما هى فلم تكن قد تغيرت . ثم مرضت المرأة ووعدها بنجامين كارتر أن يأخذها الى الغرب ، الى أقصى الغرب ، بعيدا عن المدينة حتى تعود الأمور الى ماكانت عليه فى البداية . ولما كانت المرأة حبلى فقد أسرع بنجامين كارتر الى جبال كاليفورنيا واشترى مساحة شاسعة من الأرض ، وشرع فى البناء قبل مقدم الأمطار والثلوج .

استأجر عددا كبيرا من عمال البناء ظلوا يعملون طوال ذلك الشتاء حتى اتموا البيت الذى لم يعد ينقصه سوى بعض اللمسات الداخلية والأثاث . أما بن كارتر وزوجته فكانا ينتظران فى المدينة . وفى أوائل الربيع رحلا الى كاليفورنيا بصحبة الطبيب الذى عارض بشدة فى تعريض الزوجة لرحلة القطار الشاقة ، وللرحلة الأصعب فى جاكسون أثناء الصعود الى البيت فى عربة يجرها حصان . لكن المرأة كانت تريد أن يولد الطفل بالشكل المناسب ، فذهبوا . وولدت الطفلة ليلة وصولهم الى البيت ، أما المرأة فظلت تحتضر طوال الليل . كان هذا هو بن كارتر الذى يعيش مع تلك الابنة الآن فى البيت الكبير اعلى التلة ، ويتملك ابنته بجنون حتى أنه يقال أنه قتل شابا أظهر اهتماما بها .

عرف هوان كل هذا من خادمة مكسيكية عملت فى البيت الكبير منذ البداية . وعندما حكى الحكاية للابليتزا بكت وهزت رأسها ، وقالت تفسر بكاءها انها مأساة حب .

وأيقن هوان وهو يحلق الى قمم خياله أن هذه المأساة كالوباء قد اجتاحت سكان البلدة المائة تماما كما تلمسهم ظلال البيت نفسه اذ تزحف مباشرة على طريق السيارات كل ليلة ساعة الغروب .. وجد فى

هذا التفسير لمـــا يقوم به من ترك دجاجات وأســـماك ميتة على بوابـــة كوخه أو القـــاء أكوام القمامة فى الحديقة . وبدا لهوان انه يفهم لمـــاذا يقومون بذلك ولهذا السبب لم يفعل هو شيئا فى مواجهة هذه الأفعال التى ربما كانت من فعل أطفال عابثين ولم يكن يرغب أن تمتـــد العـــدوى التى أصابتهم ولا تلك العدوى الاكبر التى تجعلهم يتحيزون ضده كمكسيكى ، لم يكن ذلك يعنى أنه غير مبال ، ولكنه ببساطة كان مغرما بلابليتزا وبجبـــال السيير نيفادا . وأخيرا توقف أهل البلدة عن تلك الأفعال .

ثم بدأت حياة هوان سانشيز تدخل أجمل مراحلها عنـــدما سقطت الثلوج الأولى ، أصابته الحمى ، وأخذ يركض بين اشجار الصنوبر ، ويصرخ ويتدحرج على الارض ، ويستقبل ندف الثلج بفمه المفتوح ، يحملها فى تجويف كفيه المتكورتين ليضربهما فى شعر لابليتزا وهى تقف على باب كوخهم وتضحك له . وأخذ يرقص ويؤلف اغنية عن الثلوج التى تسقط على الصحراء ، ثم يرتجل صلاة يتوجه بهـــا الى عذراء الثلوج .

وفى تلك السنة الأولى فى الجبال فهم هوان أن الحب هو رحـــابة داخليـــة تمكن الذات من الامتداد الى خارجها . ووجد نفسه قادرا على ذلك أكثر من أى وقت مضى ، وكأن مساما بعينها من حواسه قد تفتحت للمرة الأولى . فى السابق أراد السييرا نيفادا لجمالها وتناقضها مع قسوةموطنه، أما الآن فقد صار يحبها ، يحبها كما يحب الابليتزا ، يحبها كامرأة ... وفى تلك السنة الأولى عرف أيضا أن حبـــا كهذا لابد وان يكون مرتبطا بالخوف أو الهلع ... كان هذا مجـــرد شعور يطفو الى الوعى أحيانا خاصـــة فى اللحظات التى تسبق استغراقه فى النـــوم . وبقى شيئا ثانويا تماما .. أما الشىء الأساسى فكان وعيه بالطريقة التى أخذ هذا الحب يتمثل بهـــا كل مافى طريقه ويلفظ مالا يستسلم له ، كان هذا الحب نوعا من العمى .

وفى ذلك الصيف كان هوان يترك لابليتزا ليجمع المحاصيل فى وادى سان واكين ، لذلك تصادق مع خـــادم البيت الكبير الذى كان يســـتخدم سيارة مالك البيت ، ويقودها فى سفح الجبل باندفاع أهوج وان كان واثقـــا من نفسه . ولقد قرر هوان بعد ذلك الصيف أن يشترى لنفسه سيارة ، ليس حبا فى التملك ولكن ببساطة لانه صار يعتقد أن هذا الرجل سوف يقتل نفسه يوما ، ولأنه أيضا لم يكن يرغب فى أن يظل معتمدا عليـــه .

اشتغل فى جمع الجوز بالقرب من بلدة ليندن ، ثم جمع الطماطم فى الدلتـــا الغنية ، وكان شديد الرغبة فى أن تكون لابليتزا معـــه ، ولكن الأمر كان يتطلب نقودا كثيرة ، وغرفة فى فندق فى الحى العمالى ، وبدا ذلك غير ممكن لاكتظاظ المكان بالحانات والقوادين والمومسات والسكارى والمجرمين،

ولحالة اليأس المتفشية بين الناس ، والتى كانت الشرطة تستغلها بشكل منتظم بين الحين والآخر . ولم يكن هوان يحب حى العمال هذا ، ولم يكن بامكانه أيضا تجاهله أو الابتعاد عنه ، لأن العديد من أهله فقدوا حياتهم فيه ، وبسبب ما يفعله الرجال بأنفسهم كان يفضل البقاء فى معسكرات العمل التى كان يمكن احتمالها برغم سوئها . وكان يعمل كثيرا وبقدر ما يستطيع ، ويحدق فى الجبال التى كان بامكانه رؤيتها بوضوح دائما فى ضوء الصباح ، وعندما انتهى موسم الطماطم عاد الى لابليتزا .

وبالرغم من أن البلدة لم تألف وجودهما قط الا أنها تقبلتهما ذلك الصيف حين بدأت لابليتزا تصنع سلالا من القش ، وتبيعها الى الناس الذين اقبلوا عليها لجمالها ودقة صنعها ، ورسومها المنمقة ، وحين بدأ هوان ينحت أشكالا لحيوانات ، وهو ما تعلمه من أبيه ، وهذه أيضا كانا يبيعانها . ولقد وفقا فى نشاطهما هذا الى حد أن أخذ هوان صندوقا ملأه بمصنوعاتهما الصغيرة الى جاكسون حيث بيعت فى الحال ، وفى الربيع التالى تمكن من شراء سيارة فورد .

وفى تلك السنة الثانية فى الجبال اكتسب هوان معرفة جديدة ، صار يعتقد أن الحب ، قدرته هو على الحب ، هو الشىء العظيم الوحيد الذى يأتيه فى حياته ، والذى يجعله أكثر نبلا وشرفا ... هذا الحب هو قدرته الوحيدة ونجاحه الأوحد فى عالم لا قيمة له . ومع هذا فقد كان هذا الحب نفسه شيئا بسيطا ، بسيطا الى حد الألم ، يشعر به كلما ذهب الى الوادى ليعمل ووجهه متجه الى الارض ، وكلما رأى الرجال فى المزارع ، واستمع الى كلامهم ، وراقبهم وهم يغادرون السيارات الى الحى العمالى . وأصبحت الليالى التى عليه أن يمضيها بعيدا عن لابليتزا بعد هذه المعرفة التى اكتسبها يملؤها نوع جديد من الشعور بالوحدة ، وكأن جزءا من جسده قد فصل عن الكل ، وبدأ يفهم أيضا شيئا أكثر عن الخوف أو الهلع الذى يبدو انه يقتفى أثر الحب .

ثم حدث الأمر ، متأخرا فى العام السادس من زواجهما .. هذا مستحيل ، أمضى عدة ساعات فى مواجهة النار يقول للابليتزا انه مستحيل ، لأن الطبيب أكد له أن كل شىء ربط جيدا ، وأن سلوكه كان مبنيا على هذا الأساس ، ولكن الاطباء يمكن أن يخطئوا ... كانت لابليتزا حبلى .

ولم يكن الحمل صعبا فى الشهور الخمسة الأولى ، وكان يصدق أن قناة لابليتزا سوف تتفتح ودعا للرب . ودعا للارض والسماء ، ودعا لروح أمه ، ولكن بعد الشهر الخامس بدأ التعب الحقيقى فترك الصلاة تماما الى الكفر ، لم يكن هناك رب ، ولا يمكن أبدا أن يكون هناك رب

فى مواجهة الم كهذا ... الم انسانى لا يمكن تصديق مداه ... وحتى عندما نقلها الى مستشفى ستكوكتون لم يستطع الأطبـاء ايقاف الألم الذى استمر بشكل فظيع ، حتى اعتقد أن لابليتزا تحمل الألم فى رحمها ذاته .

وفى الشهر السابع من الحمل قرر الأطباء أن يخرجوا الطفل ، واتـوا بلابليتزا الى حجرة بهـا أضواء وآلات ، حيث ظلوا يعملون وقتا طويلا ، لكنها ماتت هناك تحت الأضـواء ... والأطبـاء يلعنون ويتصببون عرقا وهم منكبين على جرح ألمها الواسع ، ولم يقولوا له عن الطفـل الـذى نظفوه ووضعوه فى حاضنة حتى اليوم التالى .

فى تلك الليلة جلس فى السيارة الفورد ، وحاول أن يتصور الذى حدث، ولكنه لم يستطع الا رؤية عينى لابليتزا فى دوامة الألم،كان فيهما هدوء مخيف، كانتا تمتلكان الهدوء كما يمتلك المرء الحقيقة ، وقرب الصباح سقط على جنبه على الكرسى وراح فى النوم .

وهكذا وارى جسدها التراب الاحمر بمدافن البلدة وراء الكوخ . كانت أشجار الصنوبر تتشابك فوق رأسه ، وفى حر الظهيرة امتد ظل على الأرض تناثرت فوقه مساحات ذات نهايات مدببة من الضوء ، فبدت الأرض باردة لهـا رائحة طيبة . ولم يفكر حتى فى اعادتها الى المكسيك بما أنها كانت دائما جزء من حلمه ، والآن ستكون دائما فى جبال السييرانيفادا مع الزهـور البرتقالية والزرقاء وبيـاض الشتاء الهادىء العميق . ويكون هو معها مـع كل ماكانه وما بامكانه أن يكون .

ولكنه لم يفكر فى هذه الأشـياء الأخيرة كما يفعل الآن ، بل قـام بذلك ببساطة بدافع غريزى ، وباحساس بما هو ضرورى تماما ، كما قـام بالعمل هذه السـنوات وهو ينتظر أن يكبر الطفل هيسوس ويصبح رجلا . هيسوس لمـاذا سمى الولد هيسوس ؟ ذلك أيضا ربما كان غريزيا . بعد موت لابليتزا بقى من أجل الولـد ليكون معـه حتى يصبح رجـلا ، ليريه جمال جبـال السييرا نيفادا ، ليعلمه الرجولة الحقة ، ولكن هيسوس .. هيسوس الامريكى ... هيسوس الفلوتيل ... هيسوس لا يعـرف شيئا ولا أمل فى أن يعرف . كان ذلك اليوم الذى رافق فية هيسوس هو يوم تحرره اذ أتته الحقيقة بعـد سـنوات من الانتظار ... الحقيقة النهائية التى أمكنه فهمها فقـط لأن لابليتزا مرت بحياته : ان الحب هـو الجمـال ... ولابليتزا وجبـال السيير نيفادا شىء يخلق أو يصنع ... ولكن كان هناك نوع آخر من الحب عميق جدا ، يحتضن وجوده ، أحس به مؤخرا ، يهب عبر الجبال من الجنوب، وهو الآن يعرف أنه كان موجودا منذ بداية حيـاته متنكرا فى الشمس والرياح ... فى هذا الحب يكمن الدم والارض وحتى الله ، اله من نوعا ما .. قـدرة اله على الأقل . كان يريد هذا الحب لذاته ، وهـو يعرف أنه هـو الـذى سمح له بأن تكون له لابليتزا وانه بدون هذا الحب لمـا كانت لابليتزا .

كتاب : نهضة مصر

تأليف : أنــــور عبد الملك

عرض : د. محمد حافظ دياب

نادرة هى الاعمال التى تحس التاريخ بوعى ، فــلا تحيله الى تصور ذهنى ، أو وهم معرفى ، أو تعميم مجرد معزول عن حركة الاحداث والناس ، بل تعيشه رؤية متفتحة ، وتعاطفا حميما ، ومنهجية علميــة .

واعترافا بالخلاص المحاولات التى قدمت وتقدم دراســات فى التاريخ المصرى بنظرة شاملة الى حد ما ، فثمة بلا جدال قصــور ضمنى يحــد من وصولها الى اجابات متماسكة . فهذا التاريخ لم يدرس حتى الآن دراســة كلية متصلة ، بل يندر أن نجد تكاملا فى مجموعة الكتب التى حاولت دراســة مرحلة تاريخية واحدة من سلسلة المراحل التى صهرت كينونة الشــخصية المصرية وهويتها ، واغلبها توقف عند مجرد رصد الاحداث المتتابعة ، وهو نوع من التسجيل العام الذى يخلو من التحليل والتفسير ، ومن وجهــة النظــر الدقيقة عن تشكلات الصراع التى تدور فى المواقف التاريخية المختلفة . ومثل هذا التأريخ السردى له أهمية بلا شك ، لانه يحتفظ بالوثائق وبالمواصفات الاولية للاحداث ، لكنه فى النهاية تاريخ خام غفل ، لا يمكن أن يؤثر تأثيرا موضوعيا على العقل ، أو يغير مجرى فى التفكير العام .

ذلك أن قراءة التاريخ ــ والوطنى منه بالاخص ــ لابــد أن تكون عمليــة فاعلة ، يخرج قارئها بفهم صائب وصحيح لطبيعة الكفاح الشعبى ، وخطورة التضحيات المادية التى قدمتها الجماهير ، وطبيعة القوى التى عطلت تطورها وعاقته ، وهو ما يمكن أن نتلمسه عبر صفحات كتاب « نهضة مصر » ، الذى صدر حديثا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

صاحبه ــ د. أنور عبد الملك ــ باحث مصرى جاد ، يجمع بين تجربة الوعى السياسى ، وخصائص المعرفة العــامة المكتســبة من الدراســة والمهارات المتخصصة والمنهج العلمى . تخرج من كلية الآداب بجامعة عين شمس فى مطلع الستينيات ، ويعمل الآن استاذا لعلم الاجتماع ، ومشرفا على

فريق البحث الاجتماعى بالمركز القومى للبحث العلمى فى باريس . قد يختلف معه البعض حول عدد من المنهجيات أو الآراء الذاتية فيما يتعلق بمسيرة الحضارة الحديثة ودوائرها ، لكن احدا لا يختلف حول جدية اسهاماته فى محاولات اعادة النظر وتوضيح رؤية التجربة المصرية المعاصرة .

ولا شك أن اقامته الممتدة فى فرنسا قد أفادته كثيرا فى الاطلاع على أعمال مدرسة « حوليات » Annales التى ظهرت هناك فى الثلاثينات ، واهتمت بما يطلق عليه « التحليل الاجتماعى لتاريخ المجتمعات » ، والذى يستهدف دراسة وتحليل الظواهر الاجتماعية لمجتمع معين فى فترة زمنية محددة من وجهة النظر التاريخية .

والكتاب (نهضة مصر) يمثل الطبعة العربية المنقحة لبحث تقدم به صاحبه لنيل درجة دكتوراه الدولة فى الآداب من جامعة السوربون عام١٩٦٩، وصدر فى طبعته الاولى باللغة الفرنسية فى نفس العام ، واهداه الى شعب مصر وباسمه ، ممثلا فى الشيخ رفاعه الطهطاوى ، وابراهيم باشا ، وعبد الله النديم .

تقع هذه الطبعة العربية فى نحو ٦٠٠ صفحة ، وتتضمن ستة أبواب، تهتم فى مجملها ببحث الخصائص البنائية للتجربة المصرية الحديثة ، وتعيين الديناميات والقوى التى أحدثت أثرها صعودا وهبوطا ، فى اطار خصوصية هذه التجربة ومضامينها وشروط نضالاتها ومنطلقاتها وصيغها واطرها ، وذلك فى الفترة ما بين ١٨٠٥ — ١٨٩٢ .

واختيار كلا هذين العامين بالذات يمتلك دلالته عبر تاريخ الحركة المصرية الحديثة . ففى عام ١٨٠٥ ، كانت « وثبة مصر الشعبية ضد حملة الغزو الفرنسى ، والتى تجمعت على أرض مصر وبين يدى طلائع ابنائها معا فى اعادة تكوين الدولة الوطنية المستقلة حول محمد على » .

اما عام ١٨٩٢ اى عشر سنوات بعد الاحتلال البريطانى ، « فهى السنة التى اتفق عليها الرأى على اعتبارها بداية لتحرك الحزب الوطنى والحركة الوطنية الجديدة ، ايذانا بفتح مرحلة تاريخية ثانية ، وعلى وجه التحديد المرحلة الثانية لنهضة مصر الوطنية » .

ولم تخل فصول الكتاب من اشارات منهجية وايراد نصوص بأكملها للشيخ الطهطاوى ، ومحمد عبده ، وعبد الله النديم .

فى البحث عن منهج :

وقد يكون من المناسب هنا فى البداية أن نتصدى لكيفية المعالجة المنهجية التى حاول من خلالها البحث تحديد رؤيته ، وطرح قضاياه . والواقع أن هذه المعالجة تتوقف الى حد كبير على الهدف الذى يسعى الكتاب الى تحقيقه من ناحيـــة وعلى طبيعـــة الموضوع المدروس من ناحية أخرى .

وكما قدم عبد الملك ، يتمثل هذا الكتاب فى محاولة « الاهتداء الى مفاتيح التمايز بين المدارس التكوينية للفكر والعمل فى قلب نهضـــة مصر الوطنية فى اطارها العربى والشرقى » .

أما طبيعة الموضوع فهو « خصوصية التجربة المصرية التى تتمتع بعمق مجالها التاريخى .. فمصر فى هذا المقام .. الوحيـــدة دون غيرها من حيث استمراريتها كوحدة اجتماعية قومية ثابتة ممركزة »

من منطلق هذا الهدف ، وتلك الطبيعة ، يرى الباحث أن منهج التحليل الاقتصادى الاجتماعى ، وكذلك منهج التحليل السياسى ، لا يكفيان للاجابـــة على تساؤلات عديدة يطرحها موضوع البحث ، وأن التحليل الثقافى فى الفكر الايديولوجى جدير بهذه الاجابة ، « على أساس أن مصر ، أم الدنيا ، تتمتـــع بعمق للمجال التاريخى الابد وأن يكون قد أعطى لمكوناتها صيغا من الخصوصية علينا أن نتكشفها » .

واذا كان عبد الملك يركز على البناء الثقافى القومى فى علاقته بمختلف الانساق المجتمعية الاخرى ، فان ذلك لا يعنى أن دراسته تنصب على مجرد تتبع لافكار وآراء ، بل انه فى الاساس ، مهتم كمفكر ، بتوفير المكونات الثقافية العميقة للنهضة المصرية ، وتعميق فهم أبعاد قضايا الحرية والفكر والمصنع ، وتوفير عوامل النجاح الثابت فيها ضمن اطار ثقافى .

وفى الفكر الاجتماعى المعاصر ، يشغل التحليل الثقافى لتاريخ المجتمعات مكانا متناميا وفاعلا ، خاصة مع تصفية نظرته ، وتعميق رؤاه وتجذير رؤيته .

وقد أزعم أن هذا التحليل يمكن أن يشكل التيار الذى يحمل مزيدا مـــن الحظ والفاعلية فى مستقبل الدراسات الاجتماعية وهو ما تنبه له مبكرا عبد الملك ويمكن هنا تحديد الخطـــوط الرئيسية لهـــذا التيـــار ، كمـــا شـــاء لها الكاتب فى « نهضة مصر » كالتالى :

١ — أن التحليل الثقافى لتـــاريخ المجتمع المصرى يستطيع أن يصوغ للتجربة المصرية مجراها التاريخى ، حيث يستحيل أن تكون هذه التجربة ذات

المضامين السياسية والاجتماعية والاقتصادية والايديولوجية تجربة فوق التاريخ . ومن ثم ، فان تحليلا من هذا الصنف تسمح لنا برؤية اوضح لابنية هذا المجتمع المادية ، وتعبيراتها الطبقية ، ومراميها الايديولوجية .

٢ ـ اتساقا مع هذا ، فان الاطار التاريخى للتجربة المصرية لا يتحدد بشروطه المادية وحدها ، وما يرادفها من وقائع التخلف والهيمنة ، بقدر ما تؤطره كذلك صورة الانتاج النظرى ومضامينه ، المواكبة لتلك الشروط ، والمعبرة عن قضاياها .

٣ ـ ومن ثم فان هذا التحليل يتجاوز سرد الاخبار والحوادث .. يتوقف عندها ليتجاوزها الى دراسة الانتاج النظرى والحالات الذهنية فى مدى أوسع ، لا تصح دونه كتابة التاريخ .

٤ ـ من هنا ، يعتمد هذا التحليل على قاعدة اكاديمية رصينة ، ان فى الاسلوب والاستشهاد والاسناد ، أو فى التفتيش عن المصادر والوثائق ، وغير ذلك من الشروط العلمية ، مما يبعده عن التسطيح والآراء الجاهزة .

على اية حال ، فهنالك وقفة هنا ازاء استخدام عبد الملك لهذا المسلك المنهجى ، نوردها فيما يلى :

١ ـ أنه قد يكون صحيحا كون الموكونات الثقافية والفكرية والايديولوجية تسهم فى رسم مشاهد التجربة المصرية المعاصرة ، لكن الصحيح كذلك أن هذه المكونات لا تعدو تكون تعبيرا لمكونات اخرى تختفى فى العمق ، هى فى الاساس مكونات اجتماعية اقتصادية .

٢ ـ أن التحليل الثقافى للتجارب الاجتماعية الراهنة ، يظل يحمل قدرا غير يسير من مخاطرة التعامل مع واقع حى سيال ، مازال يعطى وينتقى ويتخطى ويخطىء ويتجاوز ويصيب . فالتحليل يميل عموما الى مدارسة هذه التجارب حين تكون قد فقدت على الاقل راهنيتها ، واكملت ـ أو كادت ـ مسيرتها التاريخية ، أو الاحرى جاوزت انعطافا فى هذه المسيرة . فذلك يوفر فى الحق امكانية بحث ، وتوجه حكم ، على نحو افضل ، يمكنه من تلمس ملابسات اللحظة الآنية ، فلا يقع أسير فخاخها ، بله يستشرف صفافها المحتملة .

٣ ـ أن الاسناد الاكاديمى العلمى لهذا الصنف من التحليل ، قمين بابعاد الباحث عن طابع اللغة الانشائية ، من مثل : « ... كى تأتى هذه الدراسة صادقة ، وقد خضبتها آلام ودماء المسيرة ، وجلاء الانجازات

الشعبية والوطنية ، وصدى التساؤلات والتناقضات ، وأسى الانكسار والهزيمة ، والاصرار على الايجابية التاريخية » ، الى مثل ذلك من العبارات التى تمتلىء بها صفحات الكتاب . فالقاعدة تقول : حيث يوجد تحليل علمى ، تتبدى اللغة العلمية .

* النهضة المصرية الحديثة :

نتحمل لعبد الملك انشائية عباراته ، فالموضوع هو مصر .. نهضة مصر .. مصر الوجدان والفكر ، والاهل والصحب ، ونتجاوب معه فى تعاطفه، ونزيد القول بأن الباحثين الشبان فى مصر بانتظاره . قد يختلفون معه فى رأى أو يرفعون اصبعهم أمامه فى تساؤل ، لكنهم أبدا لا يختلفون على حبه واعتزازهم به .

ان الكتاب قد تراود بود مع موضوعه ، فأتى محاولة مثمرة تطرح اسئلة صعبة ، يتم الجواب عليها مفصلة فى ستة أبواب .

يستعرض الباب الاول فيه تاريخ المجتمع المصرى منذ عهد محمد على حتى الاحتلال البريطانى من منظور التطور الاقتصادى .

ذلك أن كتابه تاريخ المجتمعات تستند فى الاساس الى تحليل الابنية المادية ، اذ لا يمكن أن يتضح بجلاء تنظيم الفئات والتكتلات والقطاعات ، ولا طبيعة العلاقات بينها ، ولا وضعية الافراد فى هذه الشبكة من العلاقات ،دون أن تتجمع كل المؤشرات التى تتيح اعادة بناء الحيز الذى شغله الناس وأعدوه واستثمروه ..

وهكذا يقوم الفصل الاول لهذا الباب على دراسة التطور الاقتصادى فى مجالات الزراعة والملكية الزراعية التى تقوم على هيمنة الدولة ، والتصنيع ولجوء محمد على الى أسلوب احتكارها ، مع مقاربات حول بدايات التدخل الاجنبى ، ومشروع القناة ، والقروض والاستثمارات الاجنبية .

ويتكفل الفصل الثانى بدراسة التطور السكانى الذى شهد فى هذه الفترة زيادة فى العدد وتنظيما للتسجيل ، وتضاعف عدد الجاليات الاجنبية من يونانيين وايطاليين وفرنسيين وانجليز ومجريين والمان ، ومحاولات ادماج الريف فى القطاع الرأسمالى وأثرها فى زيادة معدلات الجرائم ، واحتلال القاهرة مركز الصدارة فى عملية التحول ، وظهور طبقات اجتماعية جديدة فى المدن والريف ، مثل القادة العسكريين ، والمثقفين ، والعمال .

ويتكفل الباب الثانى بدراسة أسس النهضة الثقافية ، حيث « ان اقامة البنية الاساسية الوطنية الثقافية لمصر الحديثة يمثل عنصرا رئيسيا فى

هـذه النهضة نفسها » . ولان التدخل الاوربى لا يقتصر على مجـالات الاقتصاد والسياسة وحدهما ، يتتبع الكاتب عمليات الاتصال الثقافى بين مصر وأوربا منذ البعثة العلمية التى صاحبت الحملة الفرنسية ، وموجات البعثات الدراسية الى اوربا لمواجهة متطلبات التحديث ، ثم ينتقل الى حركة الترجمة التى مثلت احدى نتائج الابتعاث ، ويلاحظ أن تأثير هذه الحركة كان ضعيفا على الشعب المصرى ، لان الكتب المترجمة كانت تختار بواسطة السـلطة. وفى حديثه عن التعليم ، باعتباره البنية الاساسية للحركة الثقافية ، يتـابع تطـور معدلاته بدءا من نهضته فى عهد محمد على ، مرورا باغلاق معظـم مدارسه فى عهد عباس ، وقيام مدارس البعثات الاجنبية فى عهـد سعيد ، وانتهاء بمحاولات اصلاحه فى عهد اسماعيل ، ودور على مبارك فى انشـاء المدارس المتخصصة والعليـا .

وينهى هذا الباب بذكر ظروف الصحافة والنشر ، والتى يرى أهـم ملامحها ، ظهور الوقائع المصرية عام ١٨٢٨ ، وانشاء مطبعة بولاق ، وتزايد الصحافة الاوربيـة .

ويحتوى الباب الثالث على دراسـة العناصر التكوينية لايديولوجية الحركة المصرية ، ويرى أن الدولة مثلت نقطة الانطلاق فى نهضـة مصر الوطنية ، ويعزو نجاح تصنيع المجتمع الى السانسيمونيين ، الذين يعتبرهم حملة فرنسا الفكرية الثانية .

ويلاحظ الكاتب ان : « تطـور التاريخ يمثـل خليفة الوعى القـومى السابقعلى تكون الايديولوجية الوطنية والفكر الاجتماعى فى مصر النهضة »، بدءا من مدرسة التاريخ التسجيلى عند الجبرتى ، حتى مدرسة التاريخالعلمى

وفى حديثه عن مفهوم « الوطن » ، يقرر أن : « الطهطاوى هو الـذى تمكن من التمييز بين الوطن والامة .. وهو أول مفكر فى العالم العـربى والاسلامى يرى ذلك ويعبر عنه بوضوح تام » ، معتبرا كتابه « مناهج الالباب المصرية « الذى قدمه عام ١٨٦٩ ، « اكمل تعبير عن البناء النظرى للقومية المصرية فى أوج حكم اسماعيل » . ذلك أن هذا الكتاب : « يحفل من أوله الى آخره بمعانى الولاء والتكريم للوطن المصرى والشعب المصرى . والعودة فيه الى التاريخ وهى كثيرة ومتكررة ، لا تقتصر على المجال العاطفى فحسب ، انما تتدعم بالنقـد والتمحيص » .

وينهى الكاتب هذا الباب بدراسة قضيتى الاستقلال الوطنى والحركة الدستورية ، فيورد أن المعلم يعقوب « الذى كانت دوافعه فى المقـام الاول تبدو مناهضة للاتراك ، كان أول من صاغ عبارة (مصر المستقلة) فى تاريخ البلاد الحديث » ، ثم يقدم تحليلا للمضمون الفكرى لحركة الاتجاه الدستورى والنظام النيابى ، « التى تعتبر أحد الوجهين المكونين لايديولوجية الحـركة

الوطنية ، ومصادرها الايديولوجية وأسسها الاجتماعية وتلاحمها مع نهضة الوطن واستقلال الدولة المصرية » ، بدءا من الديوان العام في عهد الحملة الفرنسية ، حتى تشكيل مجلس الاعيان ، وتكون الجمعيات العلمية التي طغت فيها السياسة على العمل الثقافي .

والباب الرابع ، وهو بعنوان « التحديث الليبرالي ومشكلة الثقافة » ، يتحدث فيه الكاتب عن التغييرات التي طرأت على مركبات الثقافة المادية واللامادية ، من مسكن ، وملبس ، ولهو ، نتيجة ظروف التحديث ، ورغم ذلك فان « وحدة الشعور المصرى التي أصيبت بتمزق شديد بسبب الموجة الغربية والمتطلبات المتناقضة للنهضة الوطنية ، تتجلى ، ويستمر تواصلها في هذه التسبيحة العظيمة الدائمة للحياة ، في مواجهة ، وضد كافة الاحزان » .

وينتهى الباب بدراسة عن تطور الحركة النسائية والادبية والفنية واللغوية .

وفي الباب الخامس ، يعالج الباحث آثار الاحتلال في تمايز الايديولوجية الوطنية الناشئة في الفترة ما بين ١٨٧٩ — ١٨٩٢ ، والتي لعبت السياسة التعليمية لسلطة الاحتلال فيها دورا هاما ، بهدف القضاء على الطابع الوطني في الثقافة المصرية من جهة ، وتحويلها في اتجاه الارتداد الى الوراء والنزوع الى السلفية من جهة أخرى ، وقصر وظيفتها على تخريج مجموعة من الموظفين ويلاحظ عبد الملك أن التحول الجذرى في الايديولوجية الوطنية والفكر الاجتماعي ، قد أخذ شكل الاصولية الاسلامية عند محمد عبده ، والاشتراكية في آخر مراحل تطور فكر الطهطاوى ، وقيام الحزب الوطني المصرى ، وظهور الحركة الفكرية الشعبية الثورية عند عبد الله النديم .

ويلاحظ الباحث في هذه الفترة تمايز تيارين فكريين أساسيين هما : التيار التقليدى والتيار الليبرالي ، أو التيار السلفي والتيار المتغرب ، وكلاهما تعبير عن مصالح طبقية محددة .

ويرى عبد الملك أن مثقفي التيار السلفي قد أنتجوا مشروعا اصلاحيا متجاوبا مع الطموح التاريخي للبورجوازية الريفية ، وللزعماء الدينيين ، اضافة الى الحرفيين والتجار الصغار . وقد شكل هؤلاء ركيزة العروة الوثقى ، والمنار ، والاخوان المسلمين ، والقومية الاسلامية .

أما مثقفو التيار الليبرالي فانهم يشكلون جناح المثقفين المتأثرين بصورة أو بأخرى بأوضاع التحول الاقتصادى التي ظهرت على اثر الهيمنة الاستعمارية والتوحيد الذى مارسته هذه الهيمنة على كل البلاد الخاضعة

لها ، ومن ثم فهم يعكسون الطموح التاريخى للبورجوازية الصناعية والمصرية، أى لاطر أجهزة ألدولة ، ثم لاصحاب المشاريع والمهن الحـــرة .

اما الباب السادس والاخير ، وهو بعنوان : « نهضة مصر الحضارية : التحديات والرؤية » فيتقدم فيه الباحث كشف الحساب النظرى لمســحه التحليلى فى الابواب السابقة ، مقدما عددا من الاستخلاصات والنتــائج التى اتضحت من خلال الدراسة والمرتبطة بموضوعاتها .

ذلك هو مجمل أبواب الكتاب ، التى تحتاج فى الحق الى دراسة موسعة واستقراء أكثر أناة . ولا ريب أنـــه من الاهمية أن يتواصل الجدل حــول الاطــر المعرفية والمنهجية التى يحتويها ، وايضا حول أســلوبه العاطفى الشفيف فى الكتابة التاريخية .

وتتبقى لنـــا بعض ملاحظـــات . .

١ ــ فمنذ الوهلة الاولى ، يسترعينا الحاج عبد المـــلك على تثبيت العلاقة بين المكونات الايديولوجية وواقع التنظيم الاجتماعى . ذلك أن اعادة بنـــاء هذه المكونات ، انطلاقا من جزئياتها ، وتتبع آثار التحولات التى طرأت عليها ، ليسا فى الحقيقة سوى مقاربة عمل ، يقوم على تحديد العلاقات التى تحافظ عليها الايديولوجيات ، عبر تاريخها ، مع الواقع المعاش ، واقع التنظيم الاجتماعى . فالايديولوجيات تظهر عـــادة وكأنها تفسير لوضع عينى ، ومن ثم فهى تنحو الى اعطاء صورة عن المتغيرات التى طرأت على هــذا الوضع . لكن الايديولوجيات محافظة من حيث طبيعتها ، لذا فهى تتأخر فى اعطاء هــذه الصورة ، والتوافق الذى يحدث فيما بعد بين الايديولوجيات والواقع ، يحدث بعد فترة طويلة ، انما يبقى دائما توافقا جزئيا . اما الفوارق بين تاريخهـــا وتاريخ الجماعات الاجتماعية المعاشة فيسهل قياسها دياليكتيكيا ، أكثر مــن قياس وقع نظم التصورات على حركة الابنية المادية والسياسية بالـــذات .

عند هذا الحـــد يتراءى لى أنه من الملائم الاخذ بعين الاعتبار ملاحظات بـــول فينيه P. Vimet النقدية عن سير ومخاطر العمل التاريخى . اذ انها تساعد على التدقيق فى أهداف وحدود البحث ، وعلى تعيين الاساليب المؤدية الى الأهداف . هذه الملاحظات تدعو الى التأنى والاحتراس . انهـــا تجعلنا نقيس اتساع المسافات التى تفصل فى كل مجتمع ، تصرف النـــاس وسلوكهم ، عن تصوراتهم الذهنية ، أو عن نظم القيم التى يحلو لهم العودة الى ينابيعها . هذه التصرفات تندمج بقسم منها فى طقوس ، وهى تعـــاش كطقوس ، ولا يمكن البتة اعتبارها تعبيرا عن معتقدات أو أفكار . من جهة أخرى ، لا تخضع هذه التصرفات الا جزئيا لقواعد الأخلاق . فعلم الأخلاق

لا يمثل فى الواقع سوى قطاع فى مجموعة ، يعمل وسطها بطرق متنوعة ، وفقا لمستويات الثقافة ، وتبعا للمجتمعات والعصر .

ويجب الاقرار كذلك أنه يوجد دائماً « بون شاسع بين المعلن عنه على أنه رسمى ، من تيار تحديثى أو دينى ، والجو الذى يخيم عليه . هذا الجو الذى يعيش المشاركون فيه دون أن يعوه ، ولا يترك أثرا مكتوبا » ، لهذا لا يطوله البحث ، ولا يقع تحت العين ، ولكنه بالذات هو الذى يؤثر مباشرة على التصرفات أكثر مما تؤثر الوثائق الرسمية .

اضافة الى ذلك ، تحذر هذه الملاحظات من محاولات تقديم عمل النظم الايديولوجية على حركة التاريخ ، فالأيديولوجيات ليست سوى « أعلام » . ويجب قبول أن « الغطاء الأيديولوجى لا يخدع أحدا ، ولا يقنع سوى المقتنعين ، وان الرجل التاريخى لا يسلم أبدا بحجج خصمه الأيديولوجية عندما تكون مصالحه مهددة وفى خطر » .

(٢) كذلك فانه ، ورغم تحديد عبد الملك هدف الدراسة من كونها « الاهتداء الى مفاتيح التمايز بين المدارس التكوينية للفكر والعمل فى قلب نهضة مصر الوطنية فى اطارها العربى والشرقى » ، فانها تعاملت مع مجريات الأحداث القومية ضمن حدود قطرية ، دون محاولة الكشف عن تشابكاتها وتعالقها مع بقية أجزاء الوطن العربى ، مهما حاول صاحبها الحديث عما أطلق عليه « الخصوصية التاريخية الألفية التى تتمتع بها مصر » .

ان هذا التوجه المحدود ، رغم ما يمكن أن يقدم منمبررات ، يعود الى عوامل أساسية ، تقف على رأسها غياب النظرة الأفقية الشاملة والتصور الواضح لحركة تاريخ الأمة العربية . والنتيجة هى القطع وعدم التواصل مع التاريخ الموحد الشامل ، الذى تشكل أحداث مصر جزءا منه وفيه على امتداد العصر الحديث ، وذلك هو الدرس التاريخى الذى تراكمت خبرته فى الوعى المصرى عبر عشرات السنين .

ان هذا لا يعنى بحال ألا نتصدى للكتابة عن تاريخ الأقطار العربية ضمن مكوناتها الوطنية ، باعتبار أنه لا يمكن تجاوز خصوصية كل قطر عربى ، فهو واقع يفرض نفسه . لكنا فى الوقت ذاته يجب ألا نغفل شراكة الحركة التاريخية بين هذه الأقطار .

(٣) وبالاشارة الى الشيخ رفاعة الطهطاوى ، الذى يحتل عند عبد الملك مكانا جديرا ، باعتباره أول مفكر مجدد فى الفكر المصرى الحديث ، والرائد الحقيقى للاشتراكية المصرية ، يسترعينا اغفاله للجانب الآخر من فكره .

لقد كان الطهطاوى ابن عائلة تعيش على نظام الالتزام الزراعى فى الصعيد ، وقد عاصر وقوف الحلف الرباعى الأوربى ضد محمد على ، وعاصر شق قناة السويس ، ونهب مصر على أيدى سماسرة بيوت المال الأوربية ، ورغم ذلك ، لم تبد له أوربا خطرا سياسيا . بل انه ابان احتلال الجزائر كان الطهطاوى يقيم فى فرنسا ، فكتب عن الحدث فى كتابه « تخليص الابريز » ، غير أنه لم يعتقد أن هناك معنى للقول بأن أوربا خطر سياسى . ذلك أن فرنسا وأوربا لم تسعيا فى نظره وراء القوة السياسية والتوسع ، بل وراء العلم والتقدم المادى .. ذلك التقدم الذى أدهشه ، فجعله يخص قطار البخار بقصيدة مدح عامرة . والطهطاوى بحجة الدعوة للاصلاح والتحديث ، كان يتحدث عن واجب تسهيل الأمور للأجانب ، وتشجيعهم على الاستيطان فى مصر ، وعلى تعليم المصريين ما باستطاعتهم تعليمهم اياه .

(٤) كذلك فانه فى حديث عبد الملك عن التيارين السلفى والليبرالى ، ألح على ابراز التناقضات بينهما ، دون محاولة تتبع التغيرات التى طرأت عليها . فالواقع يشهد أن تناقضات هذين التيارين ، والتى برزت فى مطلع القرن الحالى ، بدأت فى الانحلال مع تعمق ارتباط القطاعات الاقتصادية بالسوق الرأسمالى .

فاذا كان التيار السلفى قد أبدى مقاومة لآلية الالحاق فى البداية ، معبرا بذلك عن استعصاء الحاق الريف ، وتحطيم الأبنية الموروثة ، فانه ما لبث أن انتهى الى الالتحاق بالقطاعات الأخرى ، وتحول الى تيار (عصرى)، معبرا بذلك عن واقع انضمامه الى جيش التبعية ، وهو ما يفسر التقاء التوجهات التقليدية من سلفية واصلاحية مع توجهات الليبراليين المتغربين فى تبنى أساسيات ثقافية مفارقة لتجربة المجتمعات العربية .. تجربة الالحاق والتبعية بوجهها البارز ، القائم على تطويع تخلف فعاليات المجتمع المصرى .

ففى الوقت الذى يلجأ فيه المثقف التقليدى الى التعامل الجامد مع صور التراث ، يطمح المثقف المتغرب الى استيحاء صور الغرب . والنتيجة فى الحالتين تشوبه وعى تجربة الواقع المصرى واخفاء خصوصيته .

وتبقى ملاحظة أخيرة حول عبد الملك لهذا العمل ، باعتباره كما أورد فى مقدمته : « جزء من سلسلة الأعمال الفكرية التكوينية ، التى صيغت من أجل مصر وفى سبيلها ، على مستوى رفيع ومتعمق » ، وأنه « شأنه فى ذلك أى بحث جدى جاد متعمق عن مصر » .. وهو حماس مقدر لا شك ، وان كان فى النفس أن يتركه للقارىء ليستبينه .

ورغم أى شىء ، يبقى « نهضة مصر » عملا أكاديميا جادا ومسئولا ، يرفد حركة نضال الشعب المصرى بتحليلات واستنتاجات عميقة المحتوى ، وذات ارتباط جوهرى بتطلعاته نحو التحرير والتنوير .

مجلة « الفجر الأدبى » الفلسطينية

و « آفاق » المغربية

ج . غ

« .. نتيجة للقطيعة التى بدأت بين مصر والعالم العربى عقب توقيع اتفاقية كامب ديفيد . فقد توقف وصول المجلات الادبية الثقافية العربية الى مصر ، وتوقف وصول المجلات الثقافية المصرية الى العديد من الدول العربية . واذا اضفنا الى ذلك الصعوبات التى كانت قائمة قبل ذلك فيما يتعلق بحرية انتقال الكتاب والمجلات العربية ، أدركنا عمق الهوة التى راحت تتسع يوما بعد يوم ، هذه العزلة الثقافية التى سينشأ عنها أوضاع بعيدة المدى ستؤثر على مجمل الثقافة العربية ،

وقد وصل الينا العددين الاخيرين من مجلتين لا تصلان الى مصر ، ولم توزعا فيها مطلقا حتى الآن ». العدد الأخير من مجلة « الفجر الأدبى» الفلسطينية التى تصدر فى القدس المحتلة، ومجلة « آفاق » المغربية التى يصدرها اتحاد كتاب المغرب .

الفجر الجديد

العدد الذى وصلنا من الفجر الجديد ، يحمل رقم ٣٧ ، تشرين الاول عام ١٩٨٣ ، تتصدر غلافة عبارة :

« فى سبيل حركة ادبية فلسطينية تقدمية فى الأرض المحتلة تتجاوز ظروف المرحلة » .

وعبارات أخرى على الغلاف الداخلى :

*** ومن اجل دعم ادبائنا وكتابنا بكل وسيلة ممكنة .**

*** وكى يتوفر الانتشار الواسع لأدبنا المحلى فى كل مكان .**

*** وحتى يبقى صوتنا الأدبى المتميز قادرا على التواصل والتلاحم مع الحركة الأدبية العربية والعالمية .**

اذن نحن أمام مجلة أدبية عربية تصدر فى ظروف خاصة ، انها تصدر فى القدس المحتلة، ورسالتها واضحة،جلية، اذن نحن أمام مجلة متميزة، للأسف لا تتاح الظروف كى تصل الى جماهير المثقفين العرب .محتويات المجلة تعكس ظروفها ورسالتها .

ضمن المجلة دراسات، وقصص ، وشعر ، ومقابلة طويلة مع الشاعر المصرى **زين العابدين فؤاد ،** الدراسة الاولى بعنوان « **عمر أفندى النقيب الحسينى ــ اعلام من فلسطين فى القرن التاسع عشر** » كتبها **عادل مناع ،** تتناول الدراسة سيرة مجاهد فلسطينى بارز ، أثر فى الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، كان نقيبا للاشراف ، وشيخا للمسجد الأقصى . تقول الدراسة :

« كانت حياة عمر أفندى حافلة بتقلد المناصب الرسمية الدينية والاجتماعية لكن نشاطاته ونفوذه السياسى والاقتصادى كانا أوسع بكثير من حدود وظائفه الرسمية، هذا النفوذ وهذه الثروة خلقها عمر أفندى لاولاده وأحفاده أما هو فقد توفى على ما يبدو فى رجب سنة ١٢٦٦ هـ/ ١٨٥٠ م ، لقد مثل عمر أفندى فى شخصيته والادوار التى لعبها مرحلة معينة من تاريخ فلسطين كان فيها للعلماء والاعيان نفوذا واسعا فى ظل ضعف الدولة العثمانية وادارتها المحلية » .

والدراسة الثانية فى العدد بعنوان « **آراء ماركس فى الادب والفن** والدراسة فى حقيقتها عرض لكتاب **جان فريفل** « **آراء ماركس فى الادب والفن** » الذى نشرته مكتبة مدبولى فى القاهرة بعد شهرين من هزيمة حزيران عام ١٩٧ .

اما الدراسة الثالثة فكتبتها **قدورة موسى** حول « **المواويل** » ، وتحوى نصوصا من التراث الشعبى الفلسطينى ، خاصة المواويل التى تنشر فى مناسبة متفرقة ، والدراسة الثالثة كتبها الدكتور **وائل ابو صالح** حول « **الالغاز النحوية اندلسية** » ، تتناول **جانب الالغاز النحوية** التى كان العلماء يلقنونها لطلابهم واصحابهم بقصد امتحانهم وتذكيرهم بمعلوماتهم .

وهذه الدراسات الثلاث التى ضمها العدد تعكس توجه القائمين عليها ، واهتمامهم بالتراث العربى ، والتراث الفلسطينى المهدد والمستهدف من الصهيونية التى تسعى الى تشويه الشخصية الفلسطينية ، والتراث العالمى الانسانى .

اما القصص التى نشرتها المجلة . فقد ضمت أربعة نصوص ابداعية لكتاب فلسطينيين يعيشون تحت الاحتلال الاسرائيلى فقد نشرت مقدمة رواية « **قدموس** » ، **رجل** تحت الاحتلال للاديب **فكرى خليفة** ، وقصة « **سجينة** » **لعزت الفزاوى** ، وقصة « **مقدمات لزائر اكيد** » بقلم **حسن ابو لبدة** ، وجزءا من رواية قصيرة بعنوان « **نقاط الخط الرئيسى** » . للاديب **رياض بيدس** .

اما الشعر فقد قدمت المجلة نصوصا شعرية لشعراء فلسطينيين غير معروفين للقارئ العرب فى مصر ، ويدل هذا على أن حركة الشعر الفلسطينى فى الارض المحتلة تتقدم وتتطور مستمرة ، ضمت المجلة قصائد للشعراء ، **على الخليلى . وعبد الناصر**

صالح ، **ويوسف حامد، ومنيب مخول** ، **واديب رفيق** ، **ومحمود خليل** ، **وسليمان سواعد** ، **وسميرة الشرباتي** .

يقول **على الخليلى** في قصيدته التى تعتبر أيضا أفتتاحية العدد .

ندى
على صبرا وشاتيلا
جيلا فجيلا
رافعا دم المدى
اكليلا
قد قبلوا ترابها تقبيلا
لكنهممروا بلا غاياتهم
ورتلوا ترتيلا
آياتهم
ووصلوا الرحيلا
اذن ،

تفاعلى
وواصلى
سبيلك السبيلا
صبرا وشاتيلا
وراء خطوة الكسيح
مرة

ومرتين
تأخذى الكسيح فوق
جثتك ووردتك
وصخرتك

وسكرتك
وتك.. وتك.. وتك
ليأخذ الاصيل من
اصيلة اصيلا

اما المقابلة الوحيدة التى ضمها العدد ، فقد اجريت في باريس مع شاعر العامية المصرى **زين العابدين فؤاد** . وتركزت حول تجربته اثناء (حصار بيروت) ، وتقديمه للقراء العرب في الارض المحتلة .

آفاق

العدد الذى وصلنا من المغرب ، من مجلة (آفاق) ، خصص باكمله لندوة القصة القصيرة العربية بمكناس ، واذا كانت الظروف القائمة حاليا تجعلمن الصعوبة وصول المجلات العربية التى تصدر في فلسطين المحتلة الى مصر او اى قطر عربى آخر،فقد يبدو غريبا ان المجلات التى تصدر في العديد من الاقطار العربية لا تصل الى مصر ، خاصة المغرب العربى ، ومجلة (آفاق) احدى المجلات الادبية التى تصدر في المغرب ، ويصدرها اتحاد الكتاب المغاربة ، ضم العدد الخاص بندوة القصة القصيرة ، وقائع الندوة التى عقدت في مكناس خلال العام الماضي ، من بحوث الندوة ضمت المجلة **((كتابة الفوضى والفعل المتغير))** **للدكتور محمد برادة** ، رئيس محمد الكتاب المغربى والكاتب المعروف ، و **((القصة القصيرة والاسئلة الاولى — اللغة الادب — الايديولجيا))** **للدكتور يمنى العبد** ، الناقدة اللبنانية ، و **((ملاحظات حول الكتابة القصصية — اللغة الراوى — الكاتب))** **للاديب** الفلسطينى **الياس خورى** و **((القصة المغربية على خط التطور ام على حافة الازمة))** **لنجيب العوفى** ، و **((المحسوس والمفهوم من خلال لغة القصة))** **لمحمود التونسى** ، و **((آراء حول واقع الكتابة القصصية))** **لهانى الراهب** ، و **((امرأة مسكينة ، سلطان الارادة وخداع النفس))** دراسة حول قصة قصيرة **ليحيى حقى** كتبها الكتور **صبرى حافظ** ، و **((الجيل الصغير وفن كتابة القصة))** للاديبة اللبنانية **خالدة سعيد** ، ودراسة **((من اعماق التراث الى اقصى المعاصرة))** **لتوفيق بكار**. تناول فيها نموذجين قصصين ، الاول **لمحمود السعدى** كتبه عام ١٩٣٩ بعنوان **(حديث البعث الاول)** ، والثانى **لحسن نصر** بعنوان **((والعصر والنشر))** ، وقدم **عبد الفتاح كيلطو** دراسة بعنوان **((ملاحظات حول كايلة ودمنة))** اما الدكتور **سيد البحراوى** فقدم دراسة حول فن الكاتب الراحل **يحيى الطاهر عبد الله** ، كذلكقدم **ادوارد الخراط** بحثا مطولا حول القصة المصرية في السبعينيات،

وعن الواقعية الرمزية في القصة المغربية قدم **ادريس الناموري** بحثا تناول فيه قصصا من ادب الكتاب المغاربة **عبد الجبار السحيمي واحمد المديني وعز الدين التازي ، ومحمد برادة ، واحمد بوزفور، ومصطفى المسناوي ، واحمد الرضواني ، ومحمد هراوي** . وقدم **القصاص العراقي** عبد **الرحمن مجيد الربيعي** شهادة واقعية عن تجربته في مجموعته القصصية « **الاسيف والسفينة** » وضم العدد ايضا نصوص المناقشات التي اشترك فيها **ليانة بدر ، ويمنى العيد وخناثة بنونة ، والياس خوري وخالدة سعيد ومحمد برادة حول « اللغة النسائية في القصة »** ؟

وعن التقييم العام لهذه الندوة قال الدكتور **محمد برادة** « ان المحاور التي استقطبت اهم المسائل التي توقف عندها المتناقشون ثلاثة هي :

* الكتابة الحديثة في علاقتها بالتراث والواقع والحداثة .

* علاقة القصة بالفنون الاخرى .

* النقد وانتاج المعرفة .

وقال **ادوارد الخراط** ان علاقة الكتابة الحديثة من اهم المحاور التي اثارت النقاش الحيوى . مثل دراسة الاستاذ **عبد الفتاح كيليطو** التي ركزت على اهمال التراث ، وعلاقة الكاتب بالحداثة،

وقال **الياس خوري** . انه وضح من خلال المناقشات ان التحديث والحداثة مصطلحات مختلطان في الثقافة والحياة العربية . واننا اليوم نعيش مرحلة انتقال من الشفهي القديم الى الشفهي الحديث .

وقال انه يثمن المقترب الذي يستعير نصوصا اساسية من عصور الانحطاط لانها تحرر من نموذجية اشكالية النهضة ولكنها لا تقدم نفسها كنموذج جديد .

وقالت الدكتورة **يمنى العيد** ، لقد تكشف ملتقى القصة العربية القصيرة عن مجموعة من الافكار القيمة حاولت تمييز هذه القصة وتخصيصها كنوع ادبي ، ثم تساءلت ، هل يتخصص ادبنا القصصي بلغته وكيف ! واجابت على تساؤلها قائلة انه امام هذا السؤال « توقفنا ولا مسنا الكثير ، لكن امام هذا السؤال ، ارى

انه مازال علينا ان نقف لننظر في علاقة القصص بالادب وفي علاقة الادب بالثقافي وفي علاقة الثقافي بالاجتماعي بين هذه المستويات لا يقوم الانفصال بل التميز والاستقلال ، الاستقلال الذي يغمر ابدا ، كيف يتميز قصصنا اذن ويستقل دون ان ينفصل ؟

وقالت **خالدة سعيد** انه يمكن تلخيص الجانب النقدي كما تمثل في اعمال الندوة بالنقاط التالية :

* طرحت اسئلة مهمة يشكل طرحها خطوة مهمة .

* تلمس الحاضرون جوانب ازمة الكتابة .

* قدمت دراسات نظرية حول مفهومات وأدوات تتصل بفن الكتابة القصصية .

* وضعت دراسات ترصد الاعمال القصصية في مرحلة معينة .

وقد تميزت هذه الدراسات بالتعامل مع الانتاج الادبي على انه نتاج معرفي ، وقال الدكتور **صبري حافظ** ان اعمال الملتقى توزعت بين وظائف النقد الثلاث الوظيفة التطبيقية من حيث محاولة لتأسيس علاقة بين الخارج

والنص . الوظيفة من حيث وجود منحى تجريبى واضح بين نقد الرواية وكشوف النقد البنيوى الفرنسى عن طريق ترويج مفاهيم حديثة ، وهناك ايضا اتجاهات بارزة خاصة بالنقد التطبيقى من حيث الاهتمام بالنص من خلال لغته وقوانينه الداخلية ، اما عن المصطلح فقد اكد الملتقى وجود اشكالية المصطلح النقدى من حيث توحيد وتمحيص دلالته ، والعمل على تعميم مصطلحات ثابتة والاتفاق على مصطلح واحد ، والاتجاه الواضح الى تحرير القراءة من القيود التبسيطية القديمة ايجابية حققها الملتقى ، ولا يعنى هذا تضحية بكل ما قدمه النقد العربى فى هذا المجال حتى يكون النقد اكثر قدرة على اثراء معرفتنا وقد ضم عدد **(آفاق)** نصوصا قصصية قصيرة للكتاب المغاربية ، الامين الخليشى ، واحمد بوزفور ، ومحمد زفزاف وقصة امرأة مسكينة للاديب الكبير يحيى حقى .

ج . غ

مجـلة الثقـــافة الجـــديدة

خطــوة نحــو آفــاق أكثــر رحــابة

يوســف أبــو ريــة

دفع التدهور الثقافى الذى شهدته السبعينيات المثقفين الى البحث عن طريق جديد ، بعيدا عن أجهزة وزارة الثقافة ، فاصدروا العديد من الكراسات غير الدورية مستغلين فى ذلك الامكانيات الطباعية للتصوير ب « الماستر » ، فصدر العديد منها ، وعلى سبيل المثال صدرت « الثقافة الوطنية » و « خطوة » و «مصرية» و « النديم » و « موقف » و « آفاق ٧٩ » ، ولم يقتصر ذلك على العاصمة وحدها ، بل انتشرت مثل هذه الكراسات فى كل اقاليم مصر من أسوان الى الاسكندرية فصدرت « الشرنقة » ، و « رواد » و « النهار » و « اشراقة » وغيرها الكثير ..

وحين اغلقت وزارة الثقافة المجلتين اليتيمتين « الثقافة » و «الجديد» أصدرت مجلات بديلة أكثر رحابة وأكثر تفهما للادب الجديد ، فصدرت « فصول » متخصصة فى النقد الادبى ، وصدرت « ابداع » لتتخصص فى نشر الابداع الفنى والادبى ، ثم أخيرا مجلة « الثقافة الجديدة » التى تصدرها الثقافة الجماهيرية والتى اتسمت بالجراءة فى التعامل مع هذا الادب الجديد ، والجراءة فى طرح القضايا الثقافية الهامة واتضح ذلك منذ العدد الاول الذى اعلن فى افتتاحيته **«ان المشكلة الثقافية لا تتعقد بسبب وجود أزمة ابداع .. بل فى عدم كفاية المنابر الثقافية الراهنة لفتح الطريق أمام تفتح وازدهار امكانات الابداع الوفيرة القائمة فعلا ، والتى تعطى شرارتها الحية على رقعة واسعة من أرضنا »** كما اكدت ايضا **« ان الاعتراف بعدم كفاية المنابر الثقافية القائمة للتعبير عن هذه الحاجة المزدوجة — حاجة المجتمع الى القوى القادرة على تطويره وتجديده وحاجة الاجيال الى حقها فى التعبير —**

هو نقطة البدء فى هذا الاصدار الجديد للمجلة»

وبالفعل ، ضم العدد الاول بين دفتيه : ١٠٠ قصص قصيرة ، وتسع قصائد شعرية ، (فصحى وعامية) وكلها لمبدعين جدد لم يسبق لهم النشر فى المجلات الرسمية ، كما ضم ملفا عن « ثقافة المقاومة » احتوى على قصيدة طويلة **للشاعر الفلسطينى محمود درويش** ، وعدد من الدراسات التى تحدد موقع هذه الثقافة من ثقافتنا المعاصرة ، وعدد من القصائد التى انشدت اثناء حصار بيروت ، كما بدأ العدد باثارة قضية جوهرية هى **« المثقفون المصريون بين أزمة التعبير والابداع الناقص »** .

ملف امل دنقل

وفى العدد الثانى اكدت الافتتاحية ضرورة التناول النقدى للادب الجديد ، وهو هدف لم تحققه المجلة حتى الآن ، ويعتبر من جوانب القصور فى تكامل دورها فهى تقول : **هذا الابداع الجديد بحاجة الى اعمال التقييم والنقد الجاد لاظهار المضامين والاشكال الجديدة التى ينطوى عليها بقدرحاجته الى النشر الواسع »** .

فلا يكفى مجرد نشر الاعمال والرؤى الجديدة لكى يتجدد الادب تلقائيا وتشاع فيه الخصوبة ، وبدون النقد والتقويم والعرض المعمق للاعمال الادبية والفنية لا يتحقق التفاعل بين الادباء الجدد وبين ثقافة المجتمع .

يبدأ العدد بقصيدة **« الكعكة الحجرية »** للشاعر الراحل أمل دنقل والتى تعبر عن حالة عاشها شباب هذا الجيل اوائل هذا العقد ، حين كان الصدام على أشده بين طلاب الجامعة والحكومة ، وقد رددها معظم هؤلاء الشبان فى مدرجاتهم ورفعوها على الجدران ، فهى صوتهم الحقيقى المعبر عنهم ، والعدد يضم ملفا عن الشاعر الراحل ، يشتمل على دراستين : للناقد **رضا الطويل** ، وللشاعر **حلمى سالم** ، وتحقيقا صحفيا للكاتب **عبده جبر** ، وقصيدتين : الاولى ، **« مدينة »** للشاعر **محمد سليمان** ، والثانية ، **« سواقى الزمان »** للشاعر **عبد الستار سليم** ، فى الدراسة الاولى يحاول رضا الطويل أن يحدد موقع أمل دنقل وأثره بالنسبة لتطور الفن الشعرى ، واستطاع أن يؤكد باستخدام المنهج الواقعى ، على أن أمل

قد حاول اعادة الهيبة الكلاسيكية للشعر ، ويرد اليه ما كان له من ذيوع ومن تأثير وشيوع جماهيرى ، لا بالتنازل عن حركة التجديد ، وما اسهمت به من تطورات فى شكل القصيدة وتقنيتها وأدواتها ، وانما بتوجيه هذه الادوات بخصوصية شديدة ، فالشعر بمفهوم أمل يهدف للتثوير لا للتخدير ، وينحاز للمحكومين لا للحاكمين ، للشعب وليس للسلطة ، وأمل بواقع هذه المفاهيم هو شاعر موقف ، ثورى وليس نبيا أو صوفيا أو ما شابه ذلك من النعوت الجذابة » .

وينتهى رضا الطويل الى أن الرؤية الواقعية والمنهج الواقعى فى تجارب أمل الابداعية تمثل محطات الاختلاف والتباين بينه وبين أسلافه الشعراء كما تظل هذه الرؤية وهذا المنهج ايضا أساس الاختلاف بينه وبين من أعقبه من الشعراء .

أما الشاعر **حلمى سالم** ، وهو من جيل لاحق لامل ومن موقع شعرى مختلف ، حاول أن يبلور القيمة الشعرية لتجربة أمل فى حياتنا الثقافية والابداعية ، فحددها فى ثلاثة أبعاد :

البعد الاول ، ويتمثل فى الاعتداد الرفيع بالشعر واعتباره شأن كل فن - سلاح المقاتل ، **والبعد الثانى** ، هو النسيج العميق بين الموقف السياسى والاجتماعى وبين التشكيل الجمالى **لهذا الموقف ، والبعد الثالث** ، هو النهل من معين التراث العربى واعادة الاعتبار لبعض مناطقه الحية التى نسيها الكثيرون فى غمرة استغراقهم فى النهل من التراث العالمى .

احتوى العدد أربع قصائد فصحى للشعراء: **عادل عزت - على منصور - ممدوح عزوز - محمود نسيم ، وست** قصائد عامية للشعراء : **محمد سيف - اسامة الغزولى - مجدى الجلاد - مصطفى زكى - يسرى العزب - نبيل خلف .**

ولقد حققت المجلة بالفعل الانفتاح على شعراء المحافظات المختلفة ، وجاء مستوى شعر العامية أفضل كثيرا من مستوى الفصحى ، كما ان غالبية هذه الاصوات الشعرية جديدة ماعدا : **محمد سيف ويسرى العزب .**

الاقتراب من الواقع الثقافى

حرصت المجلة فى كل عدد - على اشارة قضية تعكس هموم الواقع الثقافى المصرى، فنشرت فى العدد الثانى مقالا **للدكتور فؤاد زكريا** عقد فيه مقارنة بين جيل الثمانينيات وجيل طه حسين ليستشرف من المقارنة آفاق مستقبل الثقافة فى مصر ، ويحدد معالم الارضية التى يمارس فيها المبدعون الثقافيون نشاطهم ، والجو العام الذى لا يكون نتاجهم مفهوما بدونه .

ويخلص **د. فؤاد زكريا** الى أن طرح المشكلة الثقافية فى أيامنا هذه قد لا يختلف كثيرا فى أعم الخطوط عن طرح طه حسين لها فى الثلاثينيات ((**غير ان مضمون هذه المشكلة ومحتواها الداخلى قد اكتسب فى عصرنا الحالى ابعادا جديدة تماما ، فآفاق الثقافة ونطاقها كانت اضيف بكثير مما هى عليه الآن ، ولكن الآمال كانت اعرض والتفاؤل كان اعظم بكثير**)) .

وتحت عنوان ((**المبدلون والهوية الثقافية**)) يحاول **جلال الجميعى** أن يجيب على السؤال القديم ، **ما هى هويتنا الثقافية ؟** ويرصد ثلاثة اتجاهات تطرحها الثقافة المصرية لتحديد الهوية: اتجاه يرى ان علة الثقافة المصرية الراهنة هو انحرافها عن الخط الثقافى للستينيات وآخر يرفض كل الوان الثقافة الاجنبية والمحلية المعاصرة ، ويرى أن ان الثقافة الاصيلة والحقيقة هى وحدها « الثقافة الشعبية » الموروثة غير المكتوبة ، **وثالثها يرى أن النهوض** الثقافى المصرى **يتوقف** على الانكباب على ترجمة الثقافات الاجنبية المتقدمة ونقلها الى العربية . ويرى الكاتب أن الصيغة الصحيحة تتمثل فى العمل على توفير امكانية الابداع الثقافى والفنى الخاص لدى مفكرينا وفنانينا ، الامر الذى يشترط بصورة مسبقة تحقيق حرية الفكر والثقافة ، وبالعمل على مواصلة الميراث الثقافى والروحى القومى ، ورعايته وتعهده ، والمضى به على طريق الازدهار ، وهذا الميراث العظيم لابد ان **يتواصل تلقائيا** مع الميراث الانسانى للامم الاخرى والذى يشاركه جوهره وطبيعته الداعية لتحرير الانسان .

قصص لكل الاجيال

ونشرت المجلة ١٢ قصة قصيرة من بينها محاولات تجديدية ومحاولة لتحقيق

التواصل بين الاجيال المتتابعة ، فمثلما نشرت المجلة **لعبد الحكم قاسم وفؤاد حجازى وشوقى فهيم** نشرت **لابراهيم عبد المجيد وجار النبى الحلو ومحمد المخزنجي وسمير الفيل ومحمد عبد الرحمن ورعى مدكور وابتهال سالم** .

ونتوقف عند قصة **((الصوت)) لعبد الحكيم قاسم** ، ففيها يخرج الكاتب من قريته ليعبر بلغة انشائية عن قرية جديدة فى بلاد الثلج "، والقصة لقطة متأملة محشودة بالاشجان والحنين للوطن ، فهى تتأوه من آلام الغربة التى يرفضها الكاتب ويتعلق بها ، وشخصية القصة واحدة من شخصيات اقبلت من الجنوب الفقير ، أو كما لخصتها جملة فى سياق القصة تقول (**نأتى من اصقاع الجنوب حجيجا رثا بائسا يغنى باحثا عن صوته**) فهل البحث عن الصوت يأتى من هناك أم يمكن التعرف عليه من هنا ؟ ويجيب **محمود عبد الوهاب** عن هذا السؤال فى دراسته عن رواية عبد الحكيم الاخيرة (**قدر الغرف المقبضة**) المنشورة بالعدد ، فهو يبحث فيها عن ملامح التغير التى حدثت لعبد العزيز البطل القروى فى رواية (**أيام الانسان السبعة**) فى رحلته بين الغرف المقبضة فى القاهرة والاسكندرية ، ثم هروبه الى أوربا ، فيقول عن الرواية "، وهو كلام ينطبق على القصة المنشورة « أما معاناة **عبد العزيز فى المانيا ، فهى معاناة الاجنبى فى بلاد يحظى مواطنوها بكل الوان الرعاية ، وعندما يعانون فمن وطأة الاحساس بالوحدة أو افتقار العقدة أو خمود الحماس أو الحس بعبثية الوجود ، أو من انهاك الاعصاب وبرودة الاجهزة وتضاؤل الانسان أمام الاله المعدنى المعبود**)) .

وتميزت باقى القصص بالتنوع والغنى ، فمن العالم الحلمى والطفولى عند **جار النبى الحلو** الذى يقصه بلغة فيها غناء ، وتفيض بالحب الطيب للناس ولكل جزئية من عالم الفردوس المفقود "، وطفولة **المخزنجي** التى تحكى بلغة بكر عن عالم ملىء بالتمرد ، والرفض ، وفيه محاولة للفكاك من أسر العالم القمىء الى دنيا جديدة ، بعيدة عن التسلط والقهر . الى عالم **ابراهيم عبد المجيد** المستوحش والذى تسوده رؤية كابوسية مفزعة ، تحاصر فردا وحيدا ممتلئا بالرغبات والعجز فى مواجهة حصار قاهر ، يمنع تحقيق الامنيات النبيلة ، وعالم **فؤاد حجازى** الذى افتقد الدفء الانسانى "، فصار الواجب البسيط الذى يحدث بين البشر ، كأنه معجزة تستوجب الاندهاش ، والتعبير عنها فى رسالة تنشر فى جريدة ، وعالم **سمير الفيل** حيث الجنود — فى ليلة عاصفة — يكتشفون جثة قديمة لاحد شهداء معارك سيناء ، والجثة رغم مرور الزمن تحتفظ بملامحها وبرسائلها الى الاحبة .

واخيرا جاءت متابعات العدد معقولة ، فقد تناولت بالنقد أهم فيلم انتجته السينما المصرية فى الفترة الاخيرة **((سواق الاوتوبيس))** ومعرضا للفنان التشكيلى **محمد على** ولان الحركة المسرحية تعانى الموات ، ولان المسرح التجارى هو المسيطر "، فكانت المتابعة لها محدودة ، ولكن ما المانع من تناوله نقديا والكشف عن مثالبة لمعرفة حدوده ومساحة عطائه ، حتى **نضعه فى مكانه** الحقيقى .

يوسف ابو رية

سينما التهريج .. وعقل المشاهدين الغائب

حسنى حسن

عند القيام بالقراءة الاولى لغالبية الافلام المصرية التى تعرض حاليا فى سوق السينما بالقاهرة أو بالاقاليم ، ربما يتبادر الى الذهن نوع من الدهشة التى سرعان ما تنسحب مخلفة وراءها ألما وغضبا عميقين على تلك الحالة التى تتردى اليها السينما المصرية يوما بعد يوم . أما الدهشة فمن تلك الجراة التى يقدم بها أصحاب هذه الافلام على تشويه الواقع المصرى وادعاء الارتباط به والتعبير عنه ، فى آن . وأما الغضب فمن جراء ذلك الدور الذى تلعبه هذه الاعمال لسلب المواطن المصرى حتى أبسط حقوقه الانسانية فى المعاناة النبيلة الصادقة بعيدا عن الزيف المغرض والتشويه ، سعيا وراء تحقيق أكبر ربح ممكن لاصحاب هذه الافلام . وقبل أن ينتهى المولد السينمائى الكبير فى مجتمعنا المنفتح .

والمتابعة النقدية لغالبية الانتاج الذى تم تحقيقه وعرضه فى الآونة الاخيرة تظهر لنا مدى استخفاف هؤلاء السينمائيين بعقل ووجدان هذا المشاهد ، الذى يبدو وكأنه قد استسلم لهم تماما فى محاولتهم لتغييبه والدفع به — بعمد أو دون عمد ، فهذا ليس محكا فى التقييم — نحو منطقة انعدام الوزن . واذا كان هذا هو الواقع السينمائى القائم فى مصر الآن اجمالا — وربما كانت هناك فروق كبيرة أو طفيفة بين هذا الفيلم وذاك ، فى الشدة لا فى الاتجاه — فان هذا الواقع لا ينفى بالضرورة وجود مثل تلك المحاولات الحثيثة والمتعثرة ، ذات الطابع الفدى المغامر فى الحقيقة ، والتى تهدف الى تقديم شىء آخر مختلف .. الى تقديم فن سينمائى حقيقى — حتى ولو كان مازال فى طور التجريب — يعبر بالضرورة عن ذلك الاشتياق للتلاحم الحميم بين الذات المبدعة فى سعيها لامتلاك رؤيتها الفكرية وحسها الفنى وأدواتها التعبيرية ، وبين القطاعات العريضة من البشر البسطاء بأحلامهم الانسانية المشروعة والمصادرة والمهم الطويل ولعل فيلم

مثل «سواق الاتوبيس» لمخرجه الشاب يعد خير برهان على وجود مثل بارقة الامل هذه ، رغم الظلام المحيط والواثق .

ولكي نتخطى حدود التعميم غير الموضوعي في تقييمنا لحال السينما المصريه الآن ، تجدر بنا الاشارة الى ذلك الوسط الثالث غير المرفوع بين الاتجاهين السابقين (التجاري والطليعي) في الانتاج المصري الحالي .. ونعني به تلك المحاولات الجادة التي تأتينا من آن لاخر من قلب هذه المؤسسات الراكده ، غير المغامرة أو التجريبية ، والتي تسير رغم ذلك كله — ولكن في حدود — في اتجاه مختلف عن اتجاه باقي الانتاج التقليدي الراسخ . وهو التزام مخلص — وان كان غير بصير أو مستهدف في ذاته — بقضايا الانسان المصري ، سواء على المستوى الاجتماعي أو السيكولوجي أو غيرهما .
واذا كنا في هذا السياق لسنا بصدد الاشارة الى تلك المحاولات الطليعية ، المغامرة والمستقلة والتي أشرنا اليها باعتبارها بارقة الأمل وسط هذا الظلام والركود ، فاننا سوف نكتفي بأخذ قطاع عرضي من الانتاج المصري حاليا — والذي يعبر عن المستوى الثابت للسينما المصرية ذات المؤسسات الراسخة ، باتجاهيها التجاري ، والمتزم في حدود — لاختبار صحه الفرص الدى وضعناه الان وقياس مدى تحققه في هده الافلام . وسوف نتوقف أمام أعمال ثلاثة .. يقف الفيلمان الأولان على أرض الالتزام المحددة ، أما ثالثهما فهو التقاليد الراسخة بعينها على مدى السنين الاخيرة . يتصل أول هذه الافلام بذلك البعد الاجتماعي من الناحية الوظيفية ، واللغة الواقعية من الناحية التعبيرية ويتعلق ثانيهما بالجانب السيكولوجي للذات المعاصرة وأزمتها في العالم ، وبتعبير أقرب الى الانطباعية . أما ثالثهما فهو فيلم المعادلات السينمائية الرائجة هذه الايام ، والتي تمثل أسوأ ما تردى اليه الفيلم المصري ، ولا مجال للحديث هنا لا عن المحتوى ولا عن التعبير ، بكل أسف .

« السادة المرتشون »

فيلم آخر من أفلام (البلوبيف) التي ظهرت بعد أن أعطت الرقابة الضوء الأخضر لكل راغب في التعرض لتجربة السنوات العشر الماضية بالنقد أو التقييم فيما سمي (بأفلام الانفتاح) . وبالرغم من اننا نضع هذا الفيلم ضمن الاعمال ذات البعد الاجتماعي من ناحية الوظيفة ، والواقعي من حيث التعبير ، فان أخذ مثل هذا الحكم على اطلاقه هو أفدح خطأ يمكن أن يتردى فيه أى متابع لهذا الفيلم وهو يحاول تقييمه . ففي السينما — كما في الفن عموما — لا يكون المهم محتوى تلك الرسالة التي يريد العمل توصيلها الى جمهور المشاهدين ، وانما يوازي هذا المحتوى ، بل ويتداخل معه في ارتباط جدلي وثيق اعتبار آخر وهو الذي يبحث في كيفية نقل هذا المحتوى وايصال تلك الرسالة ، ولا فصل بينهما . واذا كانت هذه المقولة صحيحة في النقد الفني عامة ، فانها تصبح ضرورة في « السادة المرتشون » تحديدا . وبدون الدخول في تفاصيل الحدوتة نشير الى تلك الحيرة الشديدة التي أوقعنا فيها سيناريو « مصطفى محرم » حين تعامل مع الدراما بشكل بوليسي بحت طغى على كافة أشكال وطرق التعبير الدرامي الاخرى . الامر الذي أبعدنا كثيرا عن تلك الرسالة الاجتماعية التي اراد الفيلم نقلها الينا . ويظهر هذا بجلاء منذ المشهد الاول للفيلم ،

وحتى قبل كتابة العناوين، ويستمر على طول الدراما حتى تنكشف العقدة البوليسية تماما قبيل نهاية العمل مباشرة .

وتعميقا لهذا المفهوم ، تجدر بنا الاشارة الى ذلك الفقر والشحوب فى متابعة الحدث الدرامى الاجتماعى وتطويره بسبب طغيان الخط الدرامى البوليسى ، الذى كان لابد وأن يضع بصماته على رسم الشخوص داخل الصراع ، وعلى دوافعها وخط تطورها .

ومادامت الحبكة البوليسية هى الأكثر اهمية فى هذا العمل ، فقد اندفع السيناريو الى المصادرة على امكانية ، بل وضرورة تحديد الملامح الاجتماعية والسمات النفسية لكل شخصية داخل الصراع على حدة . فجاءت الشخصيات شديدة الشحوب والتسطيح ، تفتقر الى الدوافع القوية للانحراف والسقوط فى دوامة الفساد ، سواء كانوا راشين امرتشين . فجاء سقوطهم قدريا وغير مفهوم الامر الذى جرد الفيلم من التحليل الاجتماعى والنفسى معا وحرفه عن رسالته الاصلية لصالح الحبكة البوليسية . ويظهر هذا

على نحو خاص فى رسم شخصية موظف الصحة المرتشى

— وهو الشخصية المحورية فى الصراع ، ويؤدى الدور « محمود ياسين » — ودراما سقوطه . حيث نفاجأ تماما قبيل انتهاء الفيلم بدقائق بتورطه حقيقة فى قضية الرشوة التى برأته منها خطيبته المحامية الشابة بالقنبلة التى القتها فى المحكمة، والتى أدانت بها ابن عمها ضابط المباحث الذى لا يكف عن ملاحقتها وخطيبها بسبب رغبته فى الزواج منها ، لنكتشف فى النهاية ان هذا الضابط قد صار ضحية بدوره — وربما ضحية وحيدة — بعد أن كان حكمنا عليه انه مصدر من مصادر الفساد وأحد علامات استغلال السلطة لتحقيق الاغراض الشخصية الضيقة . كل هذه المفاجئات الدرامية التى اختزنتها لنا الحبكة البوليسية حتى نهاية الفيلم كانت غير مبررة جيدا وجاءت مفاجئة تماما ليس لها من ضرورة على المستوى الدرامى العام . اذا ما استبعدنا ضرورات ومقتضيات الحبكة البوليسية التقليدية التى تعتمد على المفاجأة فحسب . ولهذا كله كان الاعتماد على المونتاج كبيرا وخاصة باستخدام اسلوب (الفلاش باك) فى اعادة تصوير الاحداث من وجهات النظر الجديدة التى تتكشف مع السير فى تطور الدراما ، وهو أسلوب ان افرط الاخراج فى استخدامه انقلبت نتائجه الى العكس ، وهذا ما حدث فى الفيلم ، وخاصة ذلك (الفلاش باك) الطويل الاخير الذى أنسانا تطور الحدث الآنى حتى اختلط علينا ولم نعد قادرين على التمييز بين ما هو آنى وما هو سردى وماضى ، وهذا اضعف من قيمة العمل كثيرا . ومادام الفيلم قد غرق فى اطار الحبكة البوليسية على حساب المسئولية الاجتماعية فقد صار من العسير تحديد مسئولية هذا الافساد تحديدا اجتماعيا . ومن هنا ربما يحق لنا طرح تساؤل أخير يبحث مضمونه عن امكانية ادراج فيلم « على عبد الخالق » الاخير ضمن قائمة (افلام الانفتاح) الكثيرة ، دون أدنى تميز أو اختلاف ، وبكل مالها وما عليها . والحق نقول ان ما عليها لهو أكثر مما لها وأعمق ؟! .

*** المدمن**

لصاحبه « يوسف فرنسيس » (الذى الفه وأخرجه) فيلم ينبىء منذ البداية اننا ازاء عمل يبتعد تماما عن مناقشة كل ما هو اجتماعى ، بل حتى كل ما هو خارج حدود الذات البشرية المفردة من أشياء أو موجودات فى العالم من حولها . وقضية هذا الفيلم — وكما يتضح من اسمه — هى الادمان . ليس المورفين المخدر فحسب، وكما حدث بالنسبة للشخصية الرئيسية فى العمل ، ولكن ما يدفع الانسان فى آخر الامر الى تلك النهايات المأساوية البشعة حين يصل الى حدود العجز عن وقف ذلك المد الهادف الى تحطيم وجوده بالكامل ، ماديا ومعنويا معا . فخطورة التمسك بذكرى حب قديم فاشل لا تقل عن خطورة الادمان المخدر ، بل **وهو نوع من الادمان على طريقته الخاصة . ويحاول الفيلم ان يقود خطانا منذ البدء وحتى الكادر الأخير الى الايمان بأن ثمة درب وحيد للخلاص من هذه الحالة الخطرة. ذلك هو درب التواصل الانسانى الحميم بين البشر — المرضى وبعضهم . ففى نفس الوقت الذى تقوم فيه الطبيبة الشابة — تلعب الدور نجوى ابراهيم — بمعالجة صديق صباها وشبابها المهندس الشاب — يلعب الدور أحمد زكى — من ادمانه المخدر ، من تحريره من أسر عقدة الذنب لاعتقاده فى انه كان السبب وراء مقتل زوجته وابنه** ، تبدأ هذه الطبيبة فى اكتشاف ذاتها والعالم من جديد عبر تواصلها مع مريضها ، وتبدأ فى التحرر من ادمان حب ذلك الرجل الذى وطأ قلبها بقسوة حتى تقدر فى النهاية على رفضه عن اقتناع وايمان . وفرض ذلك على الفيلم الاعتماد على المونتاج المتوازى فى النصف الأول منه ، حيث يقوم المونتاج بعرض خطى الادمان وتطور الحالتين عرضا متوازيا ومتساويا وصولا الى اللحظة التى يسقط فيها المريضان معا . ثم يبدأ فى النصف الثانى بمحاولات العلاج التى يقوم بها منهما تجاه الآخر متبادلين المواقع أكثر من مرة . هذا التوازى بالذات هو الذى يجعلنا نشعر منذ البداية بأن العمل يسير بخطى محسوبة نحو النهاية السعيدة فلا نشعر بأى قلق عميق أو حقيقى على المريضين ، بل وأحيانا نفتقد الى الاحساس بالتعاطف مع مشكلتهما. ساعد على تعميق ذلك الاحساس تلك القفزات المونتاجية التعسفية ، والقطع الحاد فى تطور السياق الدرامى ، والذى استهدف تطوير الصراع بين المريضين وبعضيهما من جهة ، وبينهما وبين ماضيهما القريب التعس بكل ذكرياته الحية ، من جهة أخرى .. سعيا وراء تواصل جديد وحياة جديدة أكثر صحة ونضجا وأوفر سعادة بعيدا عن المجتمع وهى حالة مستحيلة التحقق واقعيا وان أرادها المخرج فاذا أضفنا الى هذا كله ذلك الاكثار فى استخدام اللقطة القريبة اكثارا غير ضرورى لأدركنا كيف أدى هذا الى زيادة مقدار التسيب العاطفى فى الفيلم . الأمر الذى يدفع المشاهد الى الوقوف موقفا حياديا ، بل وموضوعيا باردا حيال بؤس هؤلاء المدمنين ، وذلك نقيض ما أراد الفيلم نقله الينا . وكنا نظن أن صاحب الفيلم ، بما لديه من خبرات تشكيلية سوف يهتم باعطائنا قيما فنية انطباعية — لا واقعية ، وهذا من ناحية التعبير

السينمائي – جديدة في محاولة لامتلاك لغة سينمائية خاصة تعمق في النهاية قيمة العمل الفكرية ، حتى ولو تم ذلك على مستوى التجريب ، غير أنه قد أصاب طموحنا وصدمه في الصميم حين ارتضى الاعتماد على تلك الصيغ الجاهزة في التعبير السينمائي دون اقتحام أو مغامرة ، مؤثرا السلامة والعافية على اضافة الجديد تعبيريا . بل والأخطر من ذلك هي تلك الفرصة التي أضاعها على نفسه للتصدي لتلك المشاكل النفسية المركبة الكامنة داخل العقل البشري وفيما وراء وعيه ، والجديرة باقتيادنا نحو القلب مباشرة من أزمة الانسان في عالمنا البرجوازي المعاصر ، على النحو الذي يبدع فيه مخرج عملاق يعمل في نفس المنطقة مثل « انجمار برجمان » . غير أن مخرجنا – ونحن هنا لسنا بصدد مقارنة بالطبع – قد اكتفى بالامان حين وقف أمام بوابات الابداع بمستوييه الذين لا ينفصلان أبدا ، دون اقتحام أو مخاطرة .

*** « المتسول »**

فيلم آخر من أفلام أحد مخرجي الجملة في السينما المصرية . ولا يتأتى لهذا المخرج أن يحوز مثل هذا اللقب عن جدارة الا بسبب مقدرته (الفذة) على استخدام أكثر التركيبات سهولة وشيوعا ونجاحا في الفيلم المصري ، ودون أدنى شعور بالتردد أو التوقف للحظة للتساؤل عن قيمة فكرية أو جمالية وراء الشريط السينمائي . وبتعبير آخر دون أدنى خجل . ومقياس النجاح في مثل هذه التركيبات هو قدرتها على دغدغة حواس المتفرج واستثارته – ليس فكريا أو جماليا بالطبع – على مستويات دنيا للاستثارة ، لا داعي لذكرها فالجميع يعلمها وأولهم بالطبع أولئك القائمون على تحقيق مثل هذه الافلام .

وببساطة شديدة تستطيع أن تنجز فيلما (مربحا) ، وما عليك الا أن تأتي «بعادل امام» وتدفع له أجرا يوازي ربما أكثر من نصف اجمالي ميزانية الفيلم ، حتى تجعل منه شخصيته بلهاء نقية وحكيمة في ذات الوقت – ولست أدري كيف – شعبية تماما وقروية بالتحديد ، وتجتهد في أن تجعله يصل بالتهريج الصاخب الى مداه الأقصى – ولا حديث هنا عن المرح بالطبع – وبعد ذلك تأتي براقصة مثل « هياتم » لا تفعل شيئا أكثر من ايقاظ واستثارة جوانب معينة من نفوس المتفرجين ، وبعد ذلك يأتي دور الشريك الثالث وهو « احمد عدوية » بأغنياته (الشعبية) . ثم تضع كل هؤلاء في حبكة مستهلكة مرارا وتكرارا ، بل وفي مشاهد منقولة بكاملها من أفلام كثيرة أخرى قديمة وحديثة على حد سواء ، حتى لكأنها (تيمات) كلاسيكية لا يمكن نقضها او تجاوزها أبدا . ويستمر الطراد والتهريج على مدى تسعين دقيقة أو أكثر حتى نصل في النهاية الى الخاتمة السعيدة التي يتزوج فيها بطل الفيلم بالفتاة الطيبة – وهي غالبا ما تكون « اسعاد يونس » (بخفة دمها وثقل وزنها) – وينال كل (الاشرار) جزاء شرورهم ، وتلقى الشرطة القبض على تجار المخدرات الكبار (وهو ما لا يحدث في الواقع أبدا) وصانعي المتسولين الصغار في حركة واحدة ، ليصير العالم جديدا ونظيفا ، سعيدا على نحو مجمل ، ولتخرج راضيا وفرحا بعد أن تضحك ٣٧٥ مرة

ـ كما تقـول اعلانـات الفيـلم ـ ولا تتوقف للحظة للتساؤل عمـا يقوله الفيـلم فكريا أو جماليـا . ونكون مخطئين اذا ما حاولنـا التصدى لتقييم مثـل هذه الأفلام باعتنـاء لأننا بذلك ننتقل بهـا الى مستوى لا ترتفع اليه مطلقا ، حتى ولو كان هذا المستوى هو الحد الأدنـى القليـل والضرورى . ولعلفيلم المتسول هو أفضـل شاهد علـى ما وصلت اليه حـال السـينما المصرية الآن . ولعـل الاقبال الجماهيرى عليه هو خير دليـل على نجاح القـائمين على تحقيق مثل هذه الافلام فى افساد ذوق المشاهد المصرى وتغييبه تمـاما على النحو الذى سبق لنا الاشارة اليـه فى مستهل ذلك العرض .

حسنى حسن

"الأفوكاتو" .. طائر بلا أجنحة

أمير العمرى

مبدئيـــا ، ينبغـــى الترحيب بالشجاعة التى دفعت رأفت الميهى الى كتابة وأخراج فيـــلم « الافوكاتـــو » وخوض مغامرة انتاجه ايضـــا . فالفيلم بـــلا شـــك يمثل محاولة جريئـــة لتجاوز سينما الكوميديا السائدة بمقاييســـها الهابطة المعروفة ، من اجل تقديم مفهوم آخـــر للكوميديا السينمائيةالتى لا تكتفى بالاضـــحاك ، ولكنها تتخذ الضـــحك وســـيلة لكشف وتعرية بعض عيوبنا الاجتماعية.

يعتمد الفيلم منـــذ البداية ، على التحررمن المنطق الصارم التقليدى للاحداث حيث يميـــل بقصـــد واضـــح ، الى أسلوب المبالغة الشديدة التى تكاد تقترب احيانا من « الفانتازيا » ، سـواء فى رسم الشخصيات او الاحداث او حتى فى اداء الممثـــلين واســـتخدام الموســـيقى وتكوينـــات الديـــكور . ولكن رأفت الميهى ، فى نفس الوقت، يسعى من خلال هـــذا كله الى رسم صـــورة كاريكاتورية ومضـــحكة لملامـــح ظاهرة الانفتاح السعيد » بما يسودها من تناقضات ومع تفشى أساليب الغش واتساع نفوذ المهربين وتجـــار المخدرات ، والرغبـــة الشرسة لدى الجميـــع فى الصعود !

وتـــدور الاحـــداث فى « الافوكاتـــو » حـــول شـــخصية رئيسية هى شـــخصية « الافوكاتو » « عادل امـــام » .. أو « حسن سبانخ » كمـــا يطلق على نفسه فى الفيلم . فى البـــداية يلعب دور المحامى الذى يدافع عن الابريـــاء والمظلومين فى مواجهة طغاة الانفتاح ، ثم سرعان ما يتحـــول الى مجرد « افوكاتو » .. أو محامى المرحـــلة الذى يـــدرك جيـــدا ما يحدث حوله من خلل فى التـــوازن الاجتماعى وخلل فى حياته الخاصة ايضا ، ومع ادراكه فى نفس الوقت بضـــآلة حجمـــه وســـط كل دناصورات الفســـاد ، الذين هم ايضا فى حاجة دائمة لخدماته ، يسعى تدريجيا الى تحقيـــق اقصى قـــدر من الاستفادة الشـــخصية فى كافـــة الظروف . فهو لا يفوت فى البداية اية فرصـــة تتـــاح له من اجل توفير احتياجاته من المـــواد الاستهلاكية .. كالدجاج واللحم والبيض والجبن

وحتى مسحوق الغسيل كما يستغل خطورة مظهره كوسيلة لايقاف التاكسيات .. الخ . ثم يستغرق فيها بعد ، داخل خيوط اللعبة الكبرى . فنجده يتولى الدفاع عن كافة المتهمين من كل انواع . وينجح اليوم في الحصول على البراءة لاحدهم ويدفع بخصمه الى السجن . ثم نراه في اليوم التالي يدافع عن الآخر وينجح في اخراجه من السجن . وهكذا . فاذا كان للصوص الكبار لعبتهم الكبيرة ، فلماذا لا يلعب هو لعبته الخاصة طالما ان حاجتهم اليه قائمة ، متصورا بالطبع انه سوف يتمكن دائما من فرض شروطه وتحقيق طموحاته بعد ان يخدعهم جميعا !

ومن الطبيعي ان تتعقد خيوط اللعبة اكثر ، كلما ازدادت حماسة « سبانخ » وتفتحت شهيته .

يدخل « صاحبنا » السجن في البداية كما لو كان بارادته ، بعد الاهانات واساليب التهريج التي يتبعها امام هيئة المحكمة التي تشعر بالملل طوال الوقت وتضيق باساليبه الملتوية . وفي السجن يلتقي بنموذج غريب لاحد كبار تجار الانفتاح « حسين الشربيني » الذي يعمل في المخدرات والتهريب والمقاولات واشياء اخرى . وهو يقيم داخل السجن في جناح خاص فخم يحتوي على كل متطلباته حياة الترف ، من تكييف وتليفون وبار وبانيو .. الخ كما يتمتع بحرية غريبة في التجول خارج جدران « جناحه » ويتحكم في توجيه الامور داخل السجن ايضا ، من خلال نفس السجان الذي يتولى حراسته او بمعنى أصح ، خدمته داخل السجن ، وخارجه ايضا فيما بعد ، في قصره الفخم . ونكتشف بعد ذلك ان هذا السجان (على الشريف) يتولى خدمة كل النزلاء من السادة الكبار . فهو مجرد فار صغير في غابة يسيطر عليها القتلة . وهو كما يقول ، لا يريد سوى مجرد أن يستمر في الحياة .

وللافوكاتو اسرة صغيرة مليئة بالمشاكل . فزوجته التي نراها سلبية تماما ، تعمل مدرسة . ولكنها تكتفي بضبط ايقاع الحصة على جملة فارغة ثم تنصرف تماما الى تنظيف الخضروات امام التلاميذ . وفي المنزل تستسلم في كل الاوقات لاشباع رغبات زوجها التي لا تنتهي ، على نحو آلي الى أن تتمرد عليه في النهاية بعد أن ادركت مدى انانيته وفرديته . والزوجة في حاجة الي اجراء عملية جراحية لازالة زائدة في الانف ، يتخذها الفيلم مادة لاثارة الضحك طوال الوقت باعتبارها أحد الاشياء التي تشغل بال « الافوكاتو » .. الى أن يتمكن من ايجاد حل لها عندما يدخل المستشفى بعد الاعتداء عليه من قبل أحد ضحاياه . ويهدده الطبيب على نحو كاريكاتوري ببتر ساقه ، فلا يجد حلا سوى أن يرضى الطبيب بالاتفاق معه على اجراء عملية (خصوص) لزوجته مقابل الابقاء على ساقه !

وللافوكاتو ايضا شقيقة متزوجة منذ عدة سنوات من شاب ضخم عاجز عن تدبير مسكن بسبب ارتفاع

الخلوات ورغم سفره للخارج عدة سنوات . ويتمين على « سبانخ » أن يدبر لها حلا للمشكلة حتى يتخلص من اقامتها المزعجة فى مسكنه المتواضع .

وهكذا ، سعيا وراء حل كافة مشاكله واستنزاف أموال كبار مجرمى الانفتاح ، تتسع خيوط اللعبة وتؤدى بالافوكاتو الى التخبط من قضية الى اخرى حتى يجد نفسه محاصرا من قبل اللصوص الكبار. الى أن يجد نفسه فى النهاية داخل السجن مدانا بتهمة ملفقة ! .

ينجح رافت الميهى فى العديد من المشاهد فى خلق الكوميديا المتفجرة من تصعيد الموقف داخل المشهد ، مستعينابخياله الخصب وقدرته على استخلاص اقصى ما تتيحه له امكانيات الديكور وتطبيع المشهد . كما فى كل مشاهدالمحكمة التى تتميز بالحوار الجيد الذكى وبالحس الساخر والجراة الشديدة فى بث روح التهكم من خلال نماذج « القضاة » التى يستمين بها ليس تعبيرا عن موقف من القضاء بالطبع ، بقدر ما يرمز الى روح الجمود والفاشية التى تتحكم فى مصائرنا فى بعض دوائر السلطة . وتبلغ روح الكوميديا والسخرية اقصاها فى مشهد مغازلة القاضى لاسعاد وهي تنتحل شخصية فلاحة ساذجة حسناء تتهم احد مراكز القوى بمحاولة الاعتداء عليها ، كذلك ينجح فى استغلال امكانيات « التغريب » والمبالغة ، فى المشهد الذى نرى فيه عادل امام وهو يحول الزنزانة الانيقة التى يستولى عليها من صاحبها ، الى مكان أقرب الى البلاج ، مسلقيا فى حمام السباحة يستمع الى الموسيقى ويفكر فى وسيلة لاخراج حسين الشربينى من السجن ! .

ولكن المخرج ، يلجا فى مواقف اخرى عديدة الى الاعتماد على «الافيهات» و«اللازمات» الحوارية التي يرددها بطله ، من اجل انتزاع ضحكات الجمهور تحت تصور أن هذا ما يرضى جمهور عادل امام . وهو التصور الذى أدى — فى رأيى — الى نوع من الخلل فى بناء الفيلم. فالايقاع السريع والقطع الجيد الذى يعتمد على تغريب الحدث واحداث الصدمة لدى المتفرج فى النصف الاول من الفيلم، يتحولبعد ذلك الى ايقاع مفكك بطىء يعانى من الترهل والاطالة والتكرار ، حيث يدور الفيلم حول موقف واحد دون أن يتطور الحدث كثيرا . وعلى سبيل المثال ، كان من الممكن ان ينتهي الفيلم عند لحظة دخول «الافوكاتو» السجنفى النهاية . ولكن الفيلم يستمر بعد ذلك ، فى سرد تدبير حسن سبانخ للهرب بعد اقناعه لصلاح نظمى (الذى يلعب شخصية احد مراكز القوى والنفوذ) بالهرب معه ، الى ان ينجحا بالفعل فى الهرب ، وبعد اقناع سبانخ للحارس البائس بتبادل ملابسهما لانه سوف يرسله للعمل فى احدى الدول العربية!

ولا يختلف اسلوب عادل امام كثيرا فى «الافوكاتو» عن اسلوبه فى افلامه الاخرىالمختلفة اتصد تلك المسحة من الاستخفاف التى تشوب ادائه ، بدلا من الاندماج فى الدور والتقليل من تكرار بعض الالفاظ والافيهات الجارحة ، وهو مايتحمل مسئوليته ايضا رافت الميهى . وقد ادى ذلك الى ضياع تأثير بعض المواقف الهامة ، حيث ضاع تجاوب الجمهور معها بسبب تكرار بعض «اللازمات» دون داع .

والتحرر من الالتزام بالمنطقالدرامى التقليدى والاعتماد على اسلوب المبالغة والكاريكاتورية مع غمز الواقع ، لم

يتحقق فى الفيلم على نحو متكامل . حيث لجأ رافت الميهى خاصة فى النصف الثانى من الفيلم : الى البحث عن المبررات الدرامية لكثير من المواقف الصغيرة ، مما ادى الى حدوث خلل فى الفهم لدى الجمهور . ففى الوقت الذى اخذ يسوق فيه المبررات ويبحث عن « الحبكة » فى روايته لبعض التفاصيل ، كما فى مشاهد استبدال حقيبة الدولارات مثلا ، ترك الكثير من التفصايل دون مبرر منطقى . وفى فيلم من هذا النوع يصبح مشروعا تماما التغاضى عن التفاصيل الصغيرة ، والتركيز على الخط الرئيسى واستكماله بالاحداث التى تغذيه والتى يمكن ان تساهم فى صنع الفوضى الظاهرية المنظمة تماما من قبل بالطبع .

فاذا كان «الافوكاتو» قد سعى للتحليق بعيدا عن قيود الصنعة والاسلوب ، فقد وجد نفسه بعد ذلك اسيرا لتلك القيود على نحو ما مما قلل كثيرا فى رايى من مقدرة الأفكار الخصبة للمخرج ــ المؤلف ، على الانطلاق . ولكن ، بالرغم من كل المآخذ التى يمكن ان نأخذها على الفيلم ، الا اننا نرحب بالتجربة ، كمؤشر على بروز سينما أخرى كوميدية . وكم نحن فى حاجة الى مثل هذه التجارب لايقاظ السينما المصرية من سباتها العميق . ومن المؤكد ان الاعمال القادمة لرافت الميهى سوف تساهم أكثر فى تحديد ملامح خاصة لاسلوبه ورؤيته المتميزة عن السينما السائدة التى اصبحنا لا ننتظر منها اى خير !

امير العمرى

"ميراث الريح".. بين المسرح والسينما

محمد الشربيني

« كلما رايت شيئا لامعا مضيئا ، بسادى التكامل ، فابحث وراء الطلاء ، فاذا وجدته اكذوبه ، فاعلن امره على حقيقته »

« هنرى دراموند »

لاشك ان عرض فيلم « ميراث الريح » فى برنامج « اوسكار » بالتليفزيون ، يعد مكسبا كبيرا للبرنامج والتليفزيون ، بل وللمشاهدين ، فالفيلم يتعرض لقضية من اهم قضايا الوجود الانسانى وخاصة فى عالمنا النامى الذى يرزح تحت عبء الكثير من منغصات القهر السياسى والاجتماعى ، المتمثلة فى فرض الراى الواحد بالارهاب والتخويف ، وعلى وجه الخصوص فى واقعنا المصرى ، من خلال ترسانة القوانين المكبلة للحريات والقيود المتعسفة التى تفرضها السلطة والتى ترمى مخالفيها فى رايها الاوحد بالاتهامات ، بل وتلاحقهم بالحصار والعزل ، وباستخدام سلاح التكفير ، فى وقت تنادى شريعة البلاد بتمييز الانسان على باقى المخلوقات ، بعد ان كرم الله عقل مخلوقه ، فاصبح هو المعول فى التمييز بين الخير والشر ، ولان الفيلم ينادى فى مجمله بحرية التفكير ، فان قول توفيق الحكيم فى حديث قريب له ، يفرض نفسه على موضوعنا حيث قال : « ان وحدانية الله ارحم من وحدانية الفكر ، بعد ان شاء الله وهو فى عظمته ووحدانيته ان يستمع لراى الملائكة المخالف فى خلق الانسان «واذ قال ربك للملائكة ، انى جاعل فى الارض خليفة قالوا اتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك ، قال انى اعلم ما لا تعلمون » كما انه تعالى تسامح فى عصيان « ابليس » ورفضه السجود لادم « رب فانظرنى الى يوم يبعثون » فابقاه الله الى يوم القيامة ليثبت فكرته ، بزعمه قابلية الانسان للفساد .

ويأتى هذا الفيلم وكما قلنا — رغم القص والتشويه المتعمد من قبل رقابة التليفزيون، وهو نوع اخر من فرض الراى الواحد — فى وقت تعددت فيه القوانين الصادرة من اغلبية مجلس تشريعى لا يمثل غير فئة طفيلية تريد ان تتحكم فى مصائر العباد والبلاد ، بعد ما هوت بنا الى مصاف الجاهلية والعصبية بدعوى الاخلاق ، ولكنها قيم تتسيد عقولهم ، حيث يتم سحق الفكر

واخضاعه لمتطلباتهم ونوازعهم كفئة لا تفكر الا فى مصالحها .

والحال اذن لا يختلف عن الوقت الذى كتبت فيه المسرحية عام١٩٥٠ ، حيث كانت المكارثية تحوم باجنحتها السوداء على سماء الولايات المتحدة ، تنتظر اقل بادرة تومىء ناحية اليسار ، لتنقض بمخالبها المسمومة على قنصها ، حتى حانت الفرصة بعد هدوء نسبى فى عام ١٩٥٥ لعرض المسرحية مما دفع (روبرت لى ، جيروم لورنس) مؤلفاها لتقديمها ، لتكون من انجح العروض فى ذلك الوقت .

والمسرحية كما يقول (عبد الحليم البشلاوى) « محرر سلسلة « مكتبة الفنون الدرامية » التى نشرت المسرحية بعد ان ترجمها (صلاح عز الدين) ليست من نبات خيال المؤلفين ، ولكنها تقوم على اساس محاكمة حدثت فعلا فى بلده « ديتسون » بولاية « تنيس » بالولايات المتحدة فى عام ١٩٢٥ ، ففى ذلك العام حوكم مدرس باحدى المدارس الابتدائية بتهمة الزندقة، لانه كان يدرس لتلاميذه نظرية « داروين » من النشوء والارتقاء ، ولذا عرفت هذه القضية باسم « محاكمة القرد »، ولكن المؤلفين يتعرضان لهذه القضية ولموضوعها بطريقة فيها قدر كبير السخرية والاستهزاء من ذلك الجمود الذهنى والرجعية الغبية والتعصب الاعمى والجهل الاحمق الذى يستبد بعقول الناس وقلوبهم ، ولذا فهى من هذه الناحية — كما يقول عبد الحليم البشلاوى — مسرحية « مسخرة » ، وهى المرادف اللغوى لكلمة مهزلة .

فلنطل على المسرحية (المهزلة) لنرى مدى قوة موضوعها وبراعة رسم شخصياتها ، ومنطقية تسلسلها الدرامى ، ثم نسرى فى النهاية اى مدى حققته عدسات السينما فى عمل يعتمد اولا على الحوار الفكرى والنقاش ، حيث **تجسد كل شخصية رمزا لحياة كاملة فى مقابل حياة اخرى ، ورؤية كاملة للمجتمع الانسانى فى صراعه من اجل سيادة القيم الاصيلة فى مقابل قيم متخلفة لاترضى به الا مكبلا ماسورا فى جمود وسكون امام الغيبيات والخرافات والخزعبلات التى يتناقلها السادة اصحاب المصالح ويرددها الغوغاء وراءهم بلا وعى .**

تدور احداث المسرحية كلها داخل قاعة محكمة — كما اسلفنا — اثناء محاكمة المدرس الشاب الذى جرؤ على قراءة كتاب العالم الانجليزى تشارلز داروين « **اصل الانواع** » واراد **لتلاميذه ان يفهموا نظرية النشوء والارتقاء** ، وتتكون المحكمة من كتلتين كبيرتين : الاولى تمثل التعصب والجمود .. الخ ويراسها محامى الابهام « ماثيو برادى » المرشح لرئاسة الجمهورية ، والذى يقوم ويقف معه بالطبع عمدة البلدة ، وقس الكنيسة (براون)الذى يرفض كل ما عدا التفسير الحرفى للانجيل ، ومعهم رئيس النيابة ، ويؤازرهم فى الخلف اصحاب المصالح فى سيادة الجهل والتخلف ، وخلف هؤلاء جميعا يقف البسطاء الجهلة يرددون ترديدا اجوفا كل ما يهمس به تسهم الذى يتلقى بركاته من السرب « قدس الاقداس » ، وبطبيعة الحال فى هذه المجتمعات الراسمالية ، يقف القاضى — رغم حياديته الظاهرة — بكل قوته ، وراء ممثلى الاتهام ،

دائمـا لهم ومؤيـدا كل اعتراضـاتهم على مـا يقـوله الدفـاع ، وفى المقـابل يقف المحـامى الشهير (هنرى دراموند) الذى يرمـز للتحـررو الايمـان بالعقل وبحرية الفكـر والقول وبعـدم التعارض بين الديـن والعـلم ، ويقف بجواره احـد الصـحفيين (هورنبيك) الذى يتابع القضية التى تبنتهـا جريـدته ، ودفعـت بالمحامى الشهير من اجل صنع ضجة صحفية !! ويتـدفق الناس من كل صـوب الى قاعـة المحكمة ، ليسعد التجار بالـرواج والازدهار ، وفى سـخرية يسـال (هورنبيـك) صاحب الدكان المواجه لقاعـة المحـكمة عن رايـه فى التطور ، فيجيب وهـو لا يـدرى أن صـدقه يفضحه ويفضح مجتمعه باسره « ليس لى اراء فالاراء مضرة بالتجارة» ، وفى بداية المحـاكمة يوضح دراموند موقفـه « كل ما اريـده هو ان احـول بين من يريديون ان يوقفوا الزمن وبـين من يريديون وضعجمل من ضـراء القرون الوسطى فى الدستور» ، ويعترض على اعلان القس عقب الجلسة بعقد اجتمـاع للصلاة « انـه اعـلان تجارى من اجل منتجات القس المحترم براوث » ثم يطـلب مستخفا من القاضى فى نفس الوقت» باعلان عن عقد اجتماع لانصار نظرية التطور ، ويطالب برايات مشابهة للتى كتب عليها امـام قاعة المحكمة « اقراوا الانجيل » وبنفس الحجم والنمط تقـول « اقراوا داروين » .

ويتضـح مـدى حب (راشيل) ابنه القس براون للمدرس الشاب (كيتس) وهى تحاول ان تثنيه عن عزمه بأن يتراجع امـام جحـافل الرجـل الثـانى فى الجمهورية ، الذى اتى لكى يظهر للعـالم كـله مـدى خطئـه ، وتتهم دراموند بتحويل كل شىء الى مزحه ، يـرد عليها داموند « عندما يفقـد المرء قدرته على الضحك ، يفقد قـدرته على التفكير السليم » ــ نلاحظ هنا اننـا ننقـل من النص عبـارات باكملهـا دون تدخل ، حيث تغنى عن اى تعليق ــ وفى اجتماع الصلاة بالكنيسة يحرض القس النـاس باسـم الـدين ضـد كيتس » ويصلى صـلاة محمومة « هـل نستنزل نـار الحجيم على الرجل الذى ارتكب الخطيئة فى حق الكلمة المقدسة » فيجيبه البسطاء بلا وعى وهـم يزارون« نعم .. نعم »» وحين يجـد برادى أن الامور قـد تفـاقت ، مما ينذر بعواقب وخيمة ، فانه يمسك بيد القس ، مخففـا من غلوائه ، ومذكرا له بحكم سليمان فى كتاب الامثال « مـن يكدر بيته يرث الريح ، والغبى خـادم لحـكيم القلب » .

وتبدأ جلسات المحاكمة ، ويتوالى الشهود ، فهذا (هوارد) التلميذ الصغير الذى اوقعه بـرادى وطوع كلمـاته لصـالح قضـيته ، ويقف دراموند ببسـاطة ، موضحا فى دفـاعه ، المعنى ، من حرية التفكير وهو يناقش التلميذ الصغير :

دراموند : هل عندكم جـرار ؟

هوارد : جرار جديد تمـاما ..

دراموند : اتعتقـد ان الجرار مذنب ، لانـه لم يذكر فى الانجيل ؟

هوارد : (مفكرا) لا ادرى .

دراموند : موسى لم يسـتخدم التليفون ؟ اتعتقد ان هذا يجعـل التليفون اداة شيطانية ؟

ويزمجـر بـرادى متهمـا درامونذ باربـاك الطفل ويسأله « اليس

للحق معنى لديك يا سيدى ؟» فيجيبه دراموند بنفس البساطة « اذا تبين اننى قد اضر بقضية موكلى ، فلا بد لى أن اقول : ان الحق ليس له اى معنى لدى على الاطلاق » وحين يسمع همهمات الجمهور فى قاعة المحكمة يستطرد « الحقيقة لها معنى .. باعتبارها اتجاها ، ولكن احدى حماقات عصرنا ، هى الثوب الاخلاقى الذى البسناه السلوك الانسانى ، وهكذا فان اى تصرف من الانسان يجب ان يقاس بخط عرض من الحق ، وخط طول من الخطأ — بمقاييس محددة من الدقائق والثوانى والدرجات »

وكان كيتس قد ناجي راشيل فى جلسة قديمة ، حول ضرورة ان يكون الدين للتخفيف عن الناس ، لا لبث الرعب فى قلوبهم لدرجة الموت ، وظل يحادثها عن الله والوجود والانسان ، فيستخلص برادى من كل ذلك عن طريق ارهاب الشاهدة ، مطوعا كلمات كيتس ، فلا يجد دراموند امام هذا الا طلب الاستعانة بشهود من علماء الحيوان أو طبقات الارض والاثار ، ويعترض بالطبع ممثل الاتهام ويوافقه القاضى « ان ولا يتنا ذات سيادة ، والقانون فيها لا يتطلب وجود اخصائيين للتحقيق فى مدى صلاحيته » ويسقط فى يد دراموند ، فلا يجد مفرا من السؤال : « هل تقبل المحكمة شهادة خبير فى كتاب يسمى الكتاب المقدس ؟» وبعد موافقة القاضى ، يفاجىء الجميع بشاهدة (برادى) ممثل الاتهام نفسه ، ليفضح امره امام الجميع ، فهو لم يقرأ حرفا واحدا من كتاب « اصل الانواع » وبالتالى ليس له الحق فى ان يعترض على شىء يجهله ، ويبدأ فى مناقشة فيما يدعى من حقائق جاءت بالكتاب المقدس ، ليتضح انه لا يعى منه شيئا سوى الكلمات دون فهم .

يسأله مستخفا :

« هل من الممكن ان يكون هناك شىء مقدس لدى رجل العلم المتشكك » . فيرد عليه دراموند بعمق وبصوت خفيض « نعم .. العقل الانسانى ، ان هناك من القداسة فى قدرة طفل على استيعاب جدول الضرب اكثر مما فى كل صراخكم بكلمات (امين ، قدس الاقداس) وان فكرة واحدة لهى ابقى ابقى واخلد من كاتدرائية» ويمضى دراموند فى حديثه « لماذا نكبنا الله بالقدرة على التفكير يا مستر برادى ؟ لماذا تنكر الملكة الوحيدة التى ترفع الانسان فوق كل مخلوقات الارض : قدرة عقله على التفكير ؟ ماذا الدنيا من قيمة اخرى ، الفيل اكبر منا جسما والحصان اقوى واسرع والفراشة اجمل والبعوضة اخصب انتاجا ، حتى الاسفنجة اطول بقاء » ثم يكر على برادى سائلا « ام ان الاسفنجة تفكر » فلا يدرى برادى . أرجل هوام اسفنجة ويبدا الجمهور ينفض عن برادى :

دراموند : هل تعتقد ان الاسفنجة تفكر ؟

برادى : اذا اراد الرب للاسفنجة ان تفكر فانها تفكر

دراموند : هل يتمتع الانسان بنفس المزايا التى للاسفنجة ؟

برادى : طبعا

وهنا يزمجر دراموند مشيرا ناحية المتهم « هذا الرجل يريد ان يكون له نفس امتياز الاسفنجة ، يريد ان يفكر .. » وهكذا تنقلب الاية ، الا ان الحكم بادانة كيتس

يصدر من المحلفين ، وقبل ان ينطق القاضي بحكمه ، يقف كيتس ليقول «اشعر انني حوكمت لخروجي على قانون غير عادي ، وساواصل في المستقبل كما فعلت من قبل ، وقوفي ضد هذا القانون باي وسيلة ممكنة» ويصدر القاضي حكمه بتغريم كيتس غرامة هزيلة ، وحين يعترض برادي مطالبا بحكم أقوى ، يتصدى له دراموند بحسم «ان كيتس لن يدفع حتى هذه الغرامة ، ولو كانت دولارا واحدا ، وانهم سيستانفون الحكم امام المحكمة العليا» .

وينفض الناس من حول برادي الذي اخذ يزبد ، ويحملونه الى الخارج بعد ان سقط في عرقه كتمثال من الشمع ، ويصرخ كاشفا نواياه بدعوته الصارخة لانتخابه ، وحين يخرج للهواء يموت ، حيث لا يستطيع مواجهة الناس وهم يضحكون عليه ، كما كان يقول لزوجته من قبل ، وتنتهي المسرحية وراشيل قد جاءت بحقيبة ملابسها ، لتذهب مع كيتس الذي دفع الصحفي الليبرالي كفالته وهي متأكدة **«ان الفكرة كالطفل الذي نحمله في اجسامنا ، لابد ان تولد ، لانها اذا ماتت في داخلك ماتت قطعة منك معها ايضا .. الافكار يجب ان تخرج للوجود كالاطفال ، بعضهم ياتي موفور الصحة كالبنيان القوي ، وبعضهم عليلا ، واعتقد ان الافكار العليلة يموت اغلبها»** ليدور حوار ساخر مع ستار الختام بين الصحفي والمحامي ، بعد ان وجد الاول دفاعا مفاجئا من دراموند عن برادي :

هورنبيك : اتهمك باحتقار الضمير وبالحنث بعهد النفس .. بالترفق بالمشاعر ..

دراموند : لماذا ؟ لانني ارفض ان امحو مجهود حياة انسان .. اقول لك ان برادي كان له نفس الحق الذي لكيتس : الحق في ان يكون مخطئا .

هورنبيك : اسبوع العطف على المتعصبين!!

دراموند : ان عملاقا قد سكن هذا البدن ، ولكنه قد ضل الطريق ، لانه كان يبحث عن الله أعلى مما يجب وابعد مما يجب ..

هورنبيك : ايها المنافق .. أنت اكثر تدينا مما كان هو ..

ويمضي الصحفي ، ويأخذ دراموند الكتابين معه « الانجيل ، أصل الانواع » بعد ان يزنهما بيديه مبتسما ، ويضعهما في حافظته ويمضي ، ليثبت المؤلفان قوة دعوتهما في المسرحية ، والتي لم تكن من اجل تدريس نظرية داروين في المدارس ، أو دفاعا عن العلم الذي لا يتناقض مع الدين ، لان كل هذا ليس محل نقاش ، **بل تتخطى الدعوات السطحية لتصل بعمق وقوة الى التنديد بالارهاب الفكري دفاعا عن حرية الفكر والعقيدة ، وتحرير العقل وارساء الحقوق الديمقراطية الاساسية للانسان ، وكفالة حرية التعبير وحرية المعتقدات ، وفي نهاية تعبر عن حتمية اندحار الرجعية بممثليها والمدافعين عنها في كل مكان وزمان** ، وحيث اشارا في البداية ان زمان المسرحية ليس بالبعيد جدا وان مكانها في بلدة ما صغيرة ، وانه من المهم ان تظل البلدة مرئية على خشبة المسرح ، تلوح هناك كأنها هي المتهمة ، ويعادل ذلك في الاهمية : الجمهور ، حيث تبدو المحكمة مكانا لصراع الديكة ، ساحة يلتف المتفرجون حولها من كل جانب ، ليروا بانفسهم صدق التاريخ الذي ينبيء بنهاية الجمود والتعصب والتخلف ولو بعد حين .

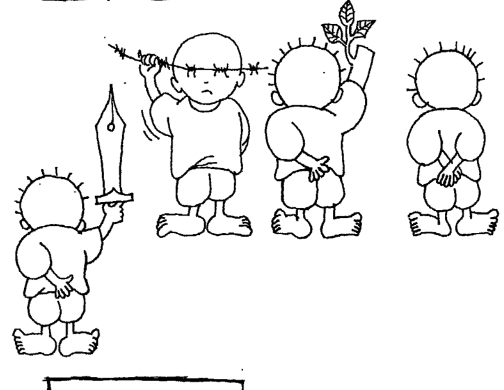
ونلاحظ ان المسرحية تعتمد اعتمادا مباشرا على الجدل الفكري بين وجهتي نظر متباينتين ، فكيف توفق العدسات السينمائية وشرائط الافلام ، في ان توصل تلك

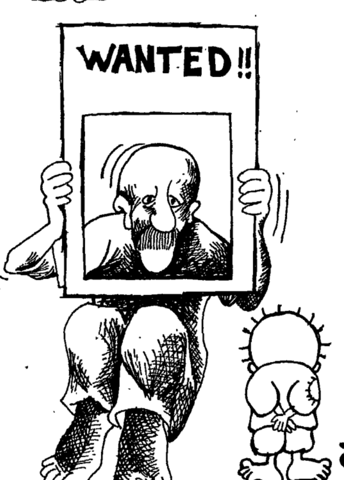
القضية ، بلا ملل او زعيق ، والمكان امامها واحد لا يتغير ، والجو خانق ومقبض وحار ، واحدى القوتين تستخدم احط الوسائل واقذرها فى مقابل الاخرى التى تواجه كل ذلك بالعقل والرأى السديد ، وفى قاعة عادة ما تثير فى نفس المتفرج السينمائى جوا مملولا يزهق الروح ويدعو للسأم وعدم المتابعة ، من كثرة ما تواترت فى الافلام السينمائية ، الا أن الفيلم الذى انتج عام ١٩٦٠ والذى اخرجه « ستانلى كرامر » ، فاق كل توقعات ، بل تخطى نجاح خشبة المسرح ، فقد وضع كرامر وكاتبا السيناريو « ناثان دوجلاس ، هارولد جاكوب » عيونهم على درة يمتلىء كل حرف بمدلول ومعنى ، وتجسد كل كلمة موقفا فى واقع يرهص بحياة كاملة كامنة وراء المعانى الظاهرة ، فالمؤلفان تعمدا ان يستطردا باسهاب فى وصف كل شىء من اماكن وشخصيات ونوازع نفسية ، مما كان يصعب ظهوره على المسرح بهذه الدقة وبكل هذه الملحوظات الخاصة بدقة الحركات والسكنات والهمسات وحتى ابتلاع الريق وتبليل الشفاه والنظرات والتعبيرات الداخلية وردود الافعال الظاهرة والباطنة ، الى وصف شكل الوقفات وما تعنيه بيلوجيا الاجساد بالنسبة للمعنى العام ، واثر ذلك كله على النظارة ، لهجسد الفيلم كل ذلك ببراعة وتفوق ، ولم لا فوراء الفيلم مخرج قدم عديدا من الافلام الهامة مثل عالم مجنون ، حذر من القادم للعشاء ، حطمت قيودى ، تمرد على السفينة كين .. الخ) حيث يهتم مع سيناريستيه بكل شخصية على حدة ، ويتم تعميق المواقف ، بحثا فى ثنايا حوار المسرحية ، غوصا فى أغوار التفصيلات ، ليخرجوا منها شخصيات من لحم ودم ، تفيض بالحياة على الشاشة ، وتصنع عالما كاملا يدور بين جدران قاعة محكمة ، ويكون كرامر اكثر دقة فى اهتمامه بتفصيلاته واثارة شاشته بجو نفسى صنعة من وحى مدلولات الافكار التى تطرح بسهولة وتدفق ورغم صعوبتها وصلابة معطياتها — متمكنا من السيطرة على طاقم بارع وعبقرى من الممثلين واستخلاص افضل ما لديهم من امكانيات ، وحيث قام (سبنسر تراسى) بتمثيل دور المحامى ، فكان اداؤه طاغيا ، وذا حضور آسر ، وفى مواجهته يقوم (فردريك مارش) بدور ممثل الاتهام ، فلا يقل براعة ولا قوة عن تراس ، ليقدما مباراة فى الاداء والتجسيد الواعى ، ويقدم الراقص البارع (جين كيلى) دور الصحفى الليبرالى بلا رقص ، فلا يختلف عن زميليه ، وتجسد (فلورنس الدريدج) دور مسز برادى ، زوجة ممثل الاتهام ، فتضفى على الدور رغم قصره ، بنظراتها وخلجاتها حياة امرأة كاملة بكل ابعادها

هذا فيلم جيد ، ارادت رقابة التليفزيون ان تقف منه موقف برادى ، فبترت وحذفت دون مبرر عبارات اخلت بايضاح واقناع دراموند لوجهة نظره التى تدعو لان يكون عقل المخلوق الذى كرمه الله واصطفاه ، هو المعيار والحكم فى كل ما يتصل بامور الحياة ، وبان الدين ليس للتخويف والارهاب والوعيد ، بل لابد ان يكون وسيلة للحركة واداة للبناء والتقدم والرقى الفكرى والعلمى لصالح الانسان

ولكنهم فى النهاية لن يستطيعوا — مثل برادى — مواجهة الناس وهم يضحكون عليهم .

ولكنه ضحك كالبكا





ناجي العلي

والديموقراطية

ناجي العلي
خبزنا اليومي

أن تكتب ٤٠ كلمة عن ناجي معناه أن تكونه .. أن تكون هذا السر الذى يفضح نفسه يوميا ويبقى سرا .

وحده يستطيع ان يقطر ، فيدمر ويفجر . لا يشبه احدا ولكنه يشبه قلوب الملايين ، لانه بسيط ومعجزة كرغيف خبز .

لاستطيع ان التقطه كما يلتقطنى . ما افعله الآن هو النظر الى ملامح وجهى فى حبره الاسود الرخيص . انه منجع وسهل كنهار جميل يشهد مذبحة .

اغبطه كل صباح ، أو قل انه هو الذى صار يحدد مناخ صباحى كأنه فنجان القهوة الاول . يلتقط جوهر الساعة الرابعة والعشرين وعصارتها فيدلنى على اتجاه بوصلة المأساة وحركة الالم الجديد الذى

سيعيدطعن قلبى . خط .. خطان .. ثلاثة ويعطينا مفكرة الوجع البشرى مخيف ورائع هذا الصعلوك الذي يصطاد الحقيقة بمهارة نادرة . كأنه يعيد انتصار الضحية فى أوج ذبحها وصمتها .

ودائما أتساءل : من دله على هذا العدد الكبير من الاعداء الذين ينهمرون من كل الجهات ومن كل الايام ومن تحت الجلد احيانا ؟

انسانيته المرهفة هى التى تدله . الانسان الطاهر فيه اشد حساسية من رادار معقد .. يسجل بوضوح ساطع كل مخالفة تعتدى او تحاول الاعتداء . انه الحدس العظيم والتجربة المأساوية . فلسطينى واسع القلب ، ضيق المكان ، سريع الصراخ وطافح بالطعنات . وفى صمته تحولات المخيم .

احذروا ناجى ! فان الكرة الارضية عنده صليب دائرى الشكل . والكون عنده أصغر من فلسطين . وفلسطين عنده هى المخيم . انه لا يأخذ المخيم الى العالم ، ولكنه يأسر العالم فى مخيم فلسطينى ليضيق الاثنان معا .

فهل يتحرر الأسير بأسراه ؟ ناجى لا يقول ذلك . ناجى يقطر ، ويدمر ، ويفجر لا ينتقم بقدر ما يشك . ودائما يتصبب أعداء .

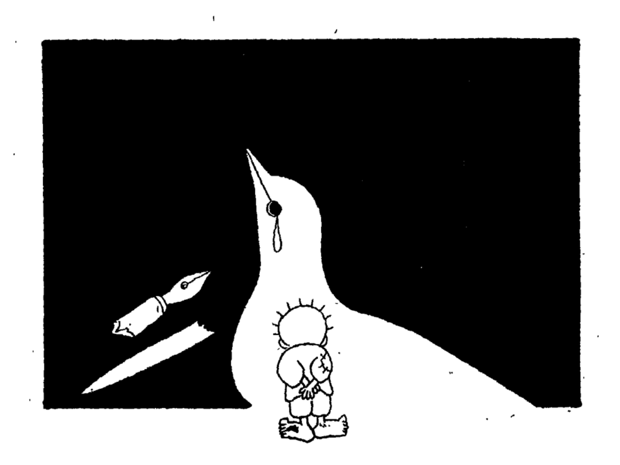
وليس فلسطينى ناجى فلسطينيا بالوراثة وحدها . كل الفقراء فى علاقة ناجى فلسطينيون . والمظلومون والمسحوقون والمحاصرون والمستقبل والثورة .. كلهم فلسطينيون .

لم يغلق دائرة الذاكرة ، لانه لم يحمل العذاب من حادثة ، ولم يحمل الجرح من واقعة . مفتوح على الساعات القادمة وعلى دبيب النمل وعلى أنين الارض . يجلس فى سر الحرب وفى علاقات الخبز . جوهرى جوهرى حتى النخاع — هذا هو ناجى الذى يغنيك عن الجريدة ويغنى الجريدة عن الكتابة .

.. .. ..

٤٠ .. كلمة وتنتهى مساحتى ، فكيف ادلى بشهادتى التى لا تغنى هذا المواطن العاجز عن النجاح ، وهذا الفنان العاجز عن الفشل ؟ لقد تزوج الطريق الصحيح ، وخرج الى العالم ، باسم البسطاء ومن اجلهم ، شاهرا ورقة وقلم رصاص ، فصار وقتا للجميع .

محمود درويش



أنا أُفكّر
إذاً
أنا موجود

الحرية
للمعتقلين السياسيين في سجون اسرائيل
والعالم العربي

رقم الايداع ١٩٨٣/٦١٧١


200
SCHWEPPES SINCE 1783
SCHWEPPES SINCE 1783
Schweppes®
Schweppes 1783 - 1983 Bicentenary
شويبس ١٧٨٣-١٩٨٣ مائتى عام

أدب ونقد

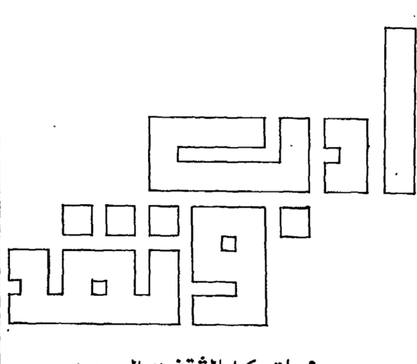
٣

أبريل ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

مطبعـــة اخـــوان مورافتـــلى
١٩ شـارع محمد رياض ـــ عابدين
تليفـــون ٩٠٤٠٩٦

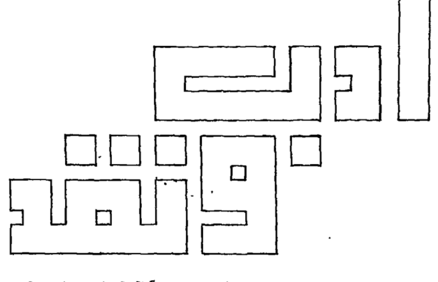


مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

العدد الثالث
السنة الأولى
ابريل ١٩٨٤
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"
الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارًا أو ما يعادلها
الاشتراكات فى البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولارًا أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :



ماحدث ومايحدث

ما حـدث قبـل ان يوافـق المجلس الاعـلى للصحافة على صدور « ادب ونقـد » لا يصـح أن يمضى بلا تسـجيل للتـاريخ .

ومن المؤكـد ان روايتـه لن تهبـط بالبيروقراطية الثقـافية الى اوطى مما هى فيـه ، اذ ليس وراء القـاع مسـتوى ادنى ، ولكنـه يكشـف زيف دعـاوى عريضـة يشـيعها الموظفون فى الحقـل الثقافى عن الاهتمام بالادب والفـن ، وشـعارات براقـة عن رعايـة المواهب والثقافة ، ومهرجانات هى فى حقيقتها اسواق نافقة لتبـادل المنـافع والزيارات ، تكلفنـا مئـات الالوف دون أن تناقش قضـية جـادة ، او أن نخـرج من ورائهـا بنتائج عمليـة ومحـددة .

ليس أروج بيننـا الآن من شـعار رعاية شـباب الموهوبين فى عالـم الكتابة أو الفن ، وبعث الحيـاة الثقـافية بعـد أن انهـك قواهـا الفسـاد والعجـز ، وتسـلط غير المثقفين ، والدعـوة العالية الى تجـاوز الواقـع المجـدب الى غـد افضـل ، وكلهـا امنيـات طيبـة ، ليس هنـاك وطنى مخلص ، او مفكـر ملتزم ، يمكن ان يتخلف عن المشـاركة فيهـا . ومع ان تجاربنـا مع البرجوزاية الناشـئة فى عـالم الثقـافة ، ومعاناتنـا الدائمـة مع « كتـاب » الحكومة ، تحتم علينـا ان نأخـذ ما يقـال ويشـاع فى حـذر شـديد ، غير اننا رأينا الا نبـالغ فى سـوء الظن ، وأن نسـتجيب للدعـوة ، وأن نسـهم عمليـا فى تطـوير واقعنـا الثقـافى ، ودفعـه خطـوة الى الامـام .

وهكذا قـرر حزب التجمـع الوطنى التقـدمى الوحـدوى أن يتجـاوز الأمل الى العمل ، وأن يتخطى القـول الى الفعل ، وأن يصـدر

المجلة التي بين يدي القارىء ، لكي يتيح بها مجالا أوسع لشبابنا ليبدع ، ومنبرا أرحب لكتابنا ليعبروا ، وساحة تجمع بين أدباء العرب جميعا . واخذنا لاصدار المجلة عدتنا ، وتقدمنا بطلب الموافقة على صدورها الى المجلس الاعلى للصحافة فى ١٩٨٣/٧/١٩ ، ولم يكن يخالجنا أدنى شك فى أن مجلة كهذه سوف تلقى من المجلس ترحيبا ، واستجابة فورية ، لان صدورها يحسب للسلطة ولا يكلفها شيئا ،ويحسن من سمعتها دون ان يهدد أمنها ، او تمثل المجلة خطرا عليها ، لانها لا تتعاطى السياسة الا من منظور قومى تقدمى رفيع .

وكنا واهمين ! .

لان من اعتاد ان ينحنى دائما ، وعينه فى الارض دواما ، مهما تصعد به درجات الوظيفة يبقى حيث هو ، لا يعرف روعة الشموخ ، ولا يحس جمال السماء ، ولا يبهره ضياء الشمس ، ويرى فى رفع رأسه تضحية بالغة لا يستطيعها .

وأصبح ما تصورناه فى البدء حقا بدهيا ، وخطوة تلقى الترحيب ، شيئا صعب المنال .

بدأت مرحلة التعقيدات المتعمدة ، يؤجل الطلب لا وهى سبب ، أو لا يعرض على المجلس ، او لا يجتمع المجلس اصلا ، ومادة المجلة معدة فى المطبعة ، والاعلان عنها مستمر فى جريدة « الاهالى » ، والقراء يتوقعونها كل يوم ، ولا يكفون عن السؤال عن موعد الصدور ، والمجلس الاعلى للصحافة يراوغنا فى حرص واصرار .

ولان حزبنا حياته كلها نضال متصل على سائر الجبهات قرر الا يستسلم او يتراجع ، وان يحقق غايته ، وبطريقة مشروعة ، وأن يصدر « **أدب ونقد** » كتابا غير دورى ، دون انتظار لموافقة المجلس الاعلى .

وصدر العدد الاول من المجلة فى آخر شهر يناير يحمل هذه الاشارة ، ولقى اقبالا توقعناه وفوق ما نتمنى ، ونفد بعد صدوره بساعات ، وبينما العدد الثانى فى طريقه الى القارىء ، وازاء الامر الواقع ، وافق المجلس الاعلى للصحافة فى أواخر

شهر فبراير ١٩٨٤ على صدور المجلة ، اى بعد سبعة شهور شهور كاملة من الطلب الذى تقدمنا بـه .

فى البلاد التى تحترم الثقافة ، لا يكلفك اصدار مجلة ادبية غير طلب ترسله الى ادارة المطبوعات ، بخطاب مسجل ، دون ان تنتظر عليه ردا ، وفى مصر تحتاج الى اكثر من نصف عام ، وهو تضييق لا يجىء من اجهزة الشرطة ، او من وزارة الداخلية ، وانما من اناس ينتسبون الى عالم الفكر والثقافة ، ويحسبون على الجامعات !

ولم يكن موقف الصحافة الحكومية ، يومية واسبوعية وشهرية ، بافضل من موقف المجلس الاعلى ، وهو امر لا غرابة فيه ، فكلهم ينتمون الى عالم الموظفين ، ذلك ان التقاليد المرعية فى الصحافة تقتضى الترحيب بأية صحيفة او مجلة جديدة تصدر ، مهما كان اتجاهها ، الا ان الصمت بازاء مجلتنا كان شاملا وعميقا، ولم يخرج عليه الا كاتب وفنان ، حيياتهما نضال متصل ، الاستاذ **كامل زهيرى** فى جريدة الجمهورية ، والفنان **حسن فؤاد** فى روز اليوسف وصباح الخير ، فقد كانت لديهما الشجاعة لكى يرحبا بالمجلة ويتمنيا لها التوفيق والاستمرار .

اما خارج مصر فكان الترحيب بالمجلة قويا وحارا ، ولم يتوقف عند الاشارة الى صدورها او التعريف بها ، وانما اتت صحف يومية ، فى صفحاتها الثقافية ، على موادها وكتابها ، وأوجزت عددا من موضوعاتها . وكانت كذلك موضع الحوار والتعليق فى اكثر من اذاعة عربية واجنبية ، فى البرامج المخصصة للحياة الثقافية . ولكن مشاعر الجماهير الصادقة فى وطننا ، قراء ومبدعين ، عوضتنا عن صمت اجهزة الاعلام الرسمية حولنا ، وهو صمت ليس وراءه من سبب الا الخسوف من نجاحنا ، واعترف بأن خسوفهم كان فى محله تماما .

* * *

ان انتزاعنا شرعية الصدور ، وثقة القراء فينا يلقى على عاتقنا التزامات كبيرة ، لن ندخر وسعا فى ان نفى بها ، وأولها اننا ابتداء من هذا العدد سوف نكون قانونا — وليس واقعا فحسب — مجلة شهرية ، تصدر فى منتصف كل شهر ، وبوسع أى قارىء أن يتوقعها فى هذا التاريخ .

ان نفـاد المجـلة فى سرعة غير متوقعـة ، فى امكنـة كثـيرة ، وصعوبة الحصـول عليهـا ، امـر لا حيـلة لنـا فيـه ، وعلاجه أن يضـمن القـارىء لنفسـه الحصـول عليهـا عن طريق الاشتراك ، فتأتيـه الى بيتـه دون ان يذهب للبحث عنهـا .

والشىء نفسـه نقـوله لاولئـك الذين يكتبـون لنـا من الخارج ، من البـلاد العربية وغيرها ، ممن تعـذر عليهم الحصـول على المجلة ، نعـدهم بزيـادة ما يرسـل منهـا الى الخـارج ، ولكنـه لـن يكون عـلاجا ناجعـا ، ان الاشـتراك هو الوسـيلة الاقـوى لضـمان الحصـول عليهـا .

بقى ان اتوجـه الى مئـات المبـدعين ، شـعراء وقصـاصين وكتـابا ، ممن ارسلوا الينـا انتـاجهم ، مدكـدا لهم اننـا نعنى حقـا بكل ما يرد الينـا ، ونعطيه حقـه من العنـاية ، وان الفيصـل فى النشر وعـدمه صلاحيـة الابـداع نفسـه وجـودته ، والتنسـيق بين المـواد المختـلفة فى المجـلة ، ولكن متابعـة كل ما يصل الينـا ، وهو ضخم جـدا ، يتطلب جهـدا ووقتا ، فعليهم الا يضـجروا والا ييأسـوا حين يبطىء بهـم الـدور وان يتأكـدوا أن التـأخير فى النشر لا يعنى دائمـا عـدم صلاحيـة الانتـاج المرسـل لنـا ، وانمـا يعنى فى كثير من الاحـوال ان الـدور فى القـراءة والتقييـم لم يبـلغه بعد .

* * *

وفى عنقنـا كلمـة شـكر ، تتوجـه بهـا هيئـة تحرير المجـلة كلهـا ، للذين تفضـلوا بتهنئتنـا كاتبين او مبرقين ، وعهـدنا لهـم أن نعمـل جاهـدين بكـل ما فى طوقنـا لنقـدم لهـم الافضـل والانفـع والاصـدق على الـدوام .

د. الطـاهر احمـد مـكى

من صور المرأة فى القصص العربى

د. لطيفة الزيات

تعين على فى هذا البحث المحدد ان اركز على نموذج معين من نماذج النتاج الثقافى ، وعلى نقطة واحدة ومحددة فى تناول هذا النموذج . وقد اخترت الادب القصصى بوصفه النموذج الذى يتسع لرصد القيم الاجتماعية السائدة فى واقعنا العربى فى سكونها وحركتها . واخترت عرض منظور « الكاتب » العربى دون « الكاتبة » العربية ، لانه المنظور الاعم والاكثر امتدادا فى التعبير عن القيم السائدة والمتصارعة فى هذا الواقع . وشئت فى تناولى لهذا النموذج التركيز على زاوية واحدة تتمثل فى وضع المراة ككبش الفداء ، وهو وضع لا ينفصل فى اعتقادى عن ماضى مثقل بالهيمنة الاستعمارية والطبقية ، يتفاقم مع تصاعد الازمة الراهنة التى تصالحنا على تسميتها بازمة الحرية والديمقراطية .

فى ظل الهيمنة الاستعمارية التى تتفاوت من قطر عربى الى الآخر ، وفى ظل تصاعد الازمة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بقدر يتفاوت من قطر الى قطر ، يتحول هرم السلطة الى بناء محكم ، شديد الاحكام ، ذو مستويات لا نهائية يقمع بمقتضاها كل مستوى المستوى الذى يليه قمعا فكريا وماديا ، وبينما تتدرج المراة كفرد فى هذا المستوى او ذاك من مستويات هرم السلطة ، تتدرج كامراة على اطلاقها خارج هذا السلم كأداة انجاب او كاداة متعة ، وهى فى الحالتين كبش فداء . ويرتبط وضع المراة ككبش فداء بوضعية المجتمع ذاته ، وبنفسية المقهور القاهر التى تتمخض عنها هذه الوضعية . وكلما غابت

الحرية فى مجتمع من المجتمعات ، تفاقمت الازمة ، وازداد الشعور بالاحباط ، وتزايدت الحاجة الى كبش الفداء ، ساء وضع المرأة .

ومع تزايد ازمة الطبقات الحاكمة ، ازدادت حاجتها الى نشر الوعى الزائف ، وامتدت الحاجة الى تشيىء البشر نساء كانوا أم رجالا . وعملية التشيىء تمتد الآن لتصيب الرجل بمدى ما أصابت وتصيب المرأة ، والانسان يسلب ذاته الحرة وارادته الحرة وبالتالى قدرته على الفعل الحر . وهو يصدر عن وعى زائف تمليه عليه السلطة فى محاولة شل فاعليته ، وحرف انتباهه عن الاسباب الحقيقية المسؤولة عن احباطه . وتوجيه غضبه الى غير غايته الاصلية ، وتفريغ عنفه ونقمته من محتواها الاجتماعى وصرفهما الى كبش فداء من نوع أو آخر . وفى مثل هذا المناخ تسود نفسية المقهور القاهر ويتفجر الانسان بالاحباط العاجز ، والرغبة فى تدمير ذاته وذوات الاخرين ، ويتسم فعل الانسان بالزيف وهو يصب نقمته على الهدف الاضعف والايسر ، ويجد فى المرأة كبش الفداء الذى يلقى عليه بكل احباطه وعجزه وخوفه وعذاباته .

وتجسد بعض المقتطفات القصصية التى يستعين بها هذا البحث طبيعة الواقع الذى نحياه ، ووضعية المرأة فى ظل هذا الواقع وانعكاس الاوضاع على علاقاتها بالرجل حتى فى أكثر جوانب هذا الواقع خصوصية . وكيان المرأة كما يتبدى فى هذه المقتطفات يختزل الى عنصر أنوثة يؤدى وظيفة انجاب الاطفال على الملكية الفردية من الصلب الى الصلب ، او الى اداة متعة ، وهو فى كلتا الحالتين (شىء) يملكه الرجل . ومفهوم الجنس الذى يطالعنا فى هذه المقتطفات مفهوم من آلاف المفهومات المتخلفة التى تحكم واقعنا العربى ، ولكنه مفهوم يجسد بأكثر مما يجسد اى مفهوم آخر طبيعة هذا الواقع ، ويعلق عليه تعليقا صارما وموجعا . والرجل الذى ينظر الى الجنس كعملية عدوان وقنص وصيد وغزو وانتصار واذلال يصدر عن نفسية المقهور القاهر ، وهو رجل حرمه مجتمعه من كل شىء : من الحرية والفاعلية والايجابية والقدرة على الفعل واغناء الذات وتوكيد الارادة وتحقيق الهدف والتفاعل الخلاق ، والهاه بمعارك وهمية يحوز فيها انتصارات وهمية تكرس وضعه واحباطه وعجزه .

واذا كانت هذه الاوضاع تشل فاعلية الرجل العربى مرة فهى تشل فاعلية المرأة مرتين ، ولا خلاص منها الا بمزيد من الوعى من جانب الرجل ومن جانب المرأة على حد سواء .

فى روايــة نجيب محفــوظ **بدايــة ونهــاية** (١) نلمح جانبــا من البعــد الطبقى لمفهــوم الجنس هذا . «وحسنين» وهو شخصية رئيسية من شخصيات الرواية ينتمى الى البرجوازية الصغيرة ، ويجسد تطلعاتها . والشخصية هنــا ناقمة على الوضع الطبقى فى مجتمعهــا ؛ وهى محبطة غايــة الاحبــاط نتيجــة انتمائهــا لطبقــة فى اواخر السلم الاجتماعى ، وراغبــة اشــد الرغبة فى تجــاوز وضــع يصنف النــاس فــوق بعض طبقــات . ولكن نفسية الشخصية هنــا هى شخصية المقهور القاهر ، العــاجز الطاغية ، ومن ثم فبــدلا من ان تتطلع الشخصــية الى تغيير الاوضــاع التى تضعها موضع القهر هــذا ، تسعى الى ان تلعب دور القاهر فتغــزو الطبقة الغنيــة عن طــريق امتــلاك جســد امــراة من نســاء هــذه الطبقــة . وحسنين اذ يشهد من بعيد ابنــة احــدى أسر البورجوزاية الكبيرة ، لاول مــرة ، يلمح فيهــا الجســد دون الوجه ، ويتلظى برغبــة الاستحواذ على هذا الجسد كما تلظى برغبة الاستحواذ على « فيــلا » الاسرة ، وحديقتها ، ونجفــة بهــو الاستقبال . ويقــول « حسنين » مخاطبــا نفســه :

« ما اجمــل ان املك هــذه الفيــلا وانــام فــوق هذه الفتاة » ، ليســت شــهوة فحسب ، ولكنهــا قوة وعــزة . فتــاة مجــد تتجرد من ثيــابها وترتــد بين يــدى فى تســليم مســبلة الجفــون وكأن كل عضــو من جســدها الساخن يهتف بى قائــلا « ســيدى .. هــذه هى الحياة اذا ركبتها ركبت طبقة بأسرها »(٢) .

وفى **زينــب والعــرش** لفتحى غــانم يقــع عبد الهــادى رئيس تحــرير العصر الجــديد والــراهب الذى وهب حيــاته للوصــول الى القــوة والســلطة والحفــاظ عليهمــا ، فى حيرة شــديدة وهو يتعرف على زينب ومشــاعره نحو المــراة تتحــرك لاول مــرة ، ويطالعنا وهو يتأمل الموقف على الدروس الاولى التى تلقــاها عن العــلاقة بين الرجل والمــراة . وهى دروس لهــا صــلة بغريزة الجنس ، وغريزة التمــلك والسيطرة ، ولا صلة لهــا بذلك الــذى يسمونه فى الاشعار والروايات بالحب . وهذه الدروس المســتفادة هى حصــيلته كشــاب فى الثلاثينيات من القــرن العشرين فى بلــدته طنطا ، وحصيلته كنديم لابناء الاقطاعيين فى هــذه الفترة التى اســتبد بها الاقطــاع فى ارض مصر .

---

(١) نجيب محفوظ ، **بــداية ونهــاية** ، ط ٦ (القاهرة : مكتبة مصر) .

(٢) المصــدر نفســه ، ص ٢٤٥ .

واول هــذه الدروس ان العيب ليس قيمــة مطلقــة بل هو قيمــة نســبية محــدودة بحــدود الطبقــة الاجتماعية المعينــة :

.... ان العيب له جغرافيــا خاصــة ، وله حــدود داخــل الطبقــة ، فالفــلاح الفقير يقتــل ابنتــه اذا ما تهاونت فى شرفها مع فلاح فقير مثله ، اما اصبحت محظية لدى السيد ، فلا عيب فى الامر ، لان السيد من طبقــة اخــرى ومن عالم آخر خارج حــدود العيب والشرف (٣) .

ولان هــذا المفهــوم ينبــع من توازن القوى داخل مجتمع اقطاعى تحــكمه ملكيــة الارض ، فالفــلاح ضمن هــذا التصور يقدم جســد المــراة ألى الاقطــاعى ، لقــاء هبــة مالية او ابتغــاء الامن والحماية ، او طمعــا فى نســل من صلب الســيد ، والفلاحة ذاتهــا تفعــل نفس الشىء ، والفعــل هنــا تجســيد لشــعور طبقــة بانهــا مملوكة قولا وفعلا من جانب طبقــة اخــرى ، واقــرار بأحقيــة هــذه الطبقــة فى الملكيــة . ونفســية الفــلاح هنــا هى نفســية العبد الطاغية ، وهو كعبــد يكرس ملكيتــه للســيد على جبهة ، وكطاغية يعوض عن احباطه الكامل بالعنف الدمــوى على الجبهــة المقــابلة ، وهو كعبــد يقدم كل مقدســاته للسيد تقــربا وزلفى ، وكطاغيــة يضــفى على مقدســاته قداســة مضــاعفة مضــحكة ومبكيــة معــا فى الجبهــة المقــابلة ، وهو كعبــد لا يمتلك حتى ذاته فى مواجهة السيد ، ويمتلك المــراة اختــا وزوجــة وابنــه فى الجبهــة المقــابلة . وهــو ينظــر للمــراة مثلمــا ينظــر لهــا الســيد كمجــرد شىء او جســد يملكه ، وان كان الســيد دو ن غيره يشــاركه هــذه الملكية . ويحكى عبد الهــادى عن صــديقه لطفى مكى ابن احــد الاقطاعيين فى طنطــا فى الثلاثينيات :

كان يــرى صــديقه لطفى مكى يمــارس غــرائزه مع الفــلاحات الفقيرات ، وكأنه يتعامل مع بضــاعة . احيــانا كان يتقــدم له شــيخ الغفــر بعروض معقــولة ، ان يدفــع خمسين جنيها لاهل العــروس حتى يستطيعوا تجهيزها مقــابل ان يتمتع بهــا اســبوعا قبل زواجها ، واحيــانا كانت تأتيــه فقيرات ليكون حملهن الاول منــه لتطمئن الى ان ابنهــا جــاء من صــلب الاســياد ، كان كل ما يطلبنــه هو الكســوة والطعــام وقبلهما حمــاية وأمانا ، كن يعتبرن اجســادهن ملــكا لاســيادهن ، والســيد مســئول عن تصرفاته ، فاذا كانت المــراة التى

---

(٣) فتحى غانم : زينب والعرش ، (القاهرة : روز اليوسف) ، ص ٢١٦ .

يتمتع بها بكرا ، فعليه ان يزوجها بعد ذلك من احد اتباعه واذا كانت زوجة فعليه ان يرسل اليها فى المواسم والاعياد ما يجود به ، ولا احد فى القرية يجسر على الكلام ... كل شيء يحدث وكأنه لم يحدث ، والعرف صارم ، والتقاليد قاسية ، فاذا تجاسر رجل فى القرية على ان يتهم امرأة انها فعلت كيت او كيت مع سيد القرية ، فهو مارق مصيره القتل (٤) .

ويشعر الانسان لوهلة وهو يعيد قراءة هذا المقتطف انه فى عالم كابوس مستحيل ، عرفه مضحك ومبك معا ، وتقاليده تحمى الجريمة وتتستر على المجرمين ، وتدفن الجميع فى بئر بلا قرار وتردم التراب عليهم وتشد من يجسر ان يطل براسه من الحفرة ملتمسا لنسمة حياة ، عالم يعز على التصديق ، ولكن تتبقى حقيقة ان هذا العالم هو تجسيد صغير لعالمنا ، ولوضع البشر والمرأة فى عالمنا ، وهو تجسيد مع الفارق يختلف فى التفاصيل هنا وهناك ، ولكنه يبقى سليما فى جوهره .

— ٣ —

وتكتسب العلاقة الجنسية بعدا عرقيا ايضا كما تكتسب بعدا طبقيا ، وهو بعد لا يرتبط فى ادبنا بالجنس الحاكم او الجنس السيد ، وإنما بالجنس المحكوم أو المسود ، وتتردد هذه الابعاد فى اذهان الشخصيات الروائية من الرجال فى اتصال بالاجناس الاجنبية وخاصة تلك التى استعمرت الوطن العربى اجيالا ، الأتراك ، البريطانيون ، والفرنسيون . وفى رواية **زينب والعرش** نتبين العلاقة المركبة ما بين الفلاح المصرى والحاكم التركى فى وقت حكم فيه الاتراك مصر ، ووسيلة الفلاح العاجزة لتحرير نفسه من ربقة السيادة التركية هو حكم امرأة تركية فى الفراش :

— نحن نعرف ان الرجال فى بلدنا كانوا يسعون وراء الزواج من المرأة التركية ، لا لجمالها فحسب ، وانما لأنهم يهتمون اهتماما خاصا بأن ينتمى نسلهم الى اصل تركى ، فالاتراك حكموا مصر والأمة العربية لعدة قرون ، وكانوا اصحاب السلطة التى لا معقب عليها ، فكان الفلاح يشعر فى قرارة نفسه ، انه اذا ما حكم امرأة تركية فى الفراش ، فكأنه تحرر من عبوديته ،

(٤) المصدر نفسه ، ص ٢١٥ — ٢١٦ .

وخرج عن وضعه الاجتماعي الى وضع أرقى ، وان أبناءه سوف يتباهون من بعده بأنهم من نسل تركي حاكم(٥) .

وتكثر مثل هذه الاشارات في هذه الرواية أو القصة العربية أو تلك، غير أن الكاتب السوداني الطيب الصالح يعمق من هذا المفهوم متوصلا الى كل ابعاده ، وهو يجعل منه موضوعا اساسيا من موضوعات روايته **موسم الهجرة الى الشمال** . ونحن نلتقي في هذه الرواية بشخصيتين رئيسيتين : شخصية مصطفى سعيد الذي ينتهي بالهلاك المعنوي والمادي ، وشخصية الراوي الذي ينتهي بالخلاص المادي والمعنوي أيضا . ومصير الشخصيتين يتلاقى ، واحداث الرواية تتأزم ، ويكاد النقيضان أن يتحولا الى شبيهين غير ان الراوي يفلت من مصير مصطفى سعيد ، اذ يتخلص من نفسية المقهور القاهر ، بانتمائه الأصيل الى الأرض، الى الجنوب دون الشمال ، فالكاتب يؤمن بأن بذرة العنف والحقد المتمثلة في الاستعمار تنتمي الى الشمال دون الجنوب ، الى أوروبا دون افريقيا والوطن العربي . ومصطفى سعيد الذي تشوهت شخصيته نتيجة للاستعمار الانجليزي ، والذي أصيب بالدونية والاستعلاء معا وهو يتلقى العلم في اوروبا ثم يعين استاذا في احدى جامعاتها ، يعرف هذه الحقيقة . وهو اذ يقف أمام محكمة انجليزية يحاكم بتهمة قتل زوجته الانجليزية والتسبب في انتحار ثلاث نساء أخريات ، يصف نفسه وهو يتأمل المحاكمة بأنه ليس سوى قطرة من السم الذي حقنت به أوروبا شرايين التاريخ عن طريق الاستعمار وهي تغزو وتحتل وتقهر وتعزز الدونية في الملايين من البشر :

« .... انني اسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة وقعقعة سنابك خيل اللنبي وهي تطأ ارض القدس . البواخر مخرت عرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد انشئت اصلا لنقل الجنود . وقد انشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول « نعم » بلغتهم . انهم جلبوا الينا جرثومة العنف الاوروبي الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل في السوم وفي فردان ، جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ اكثر من الف عام يا سادتي ، انني جئتكم غازيا في عقر داركم ، قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ انا لست عطيلا ، عطيل كان أكذوبة(٦) .

وغزو مصطفى سعيد هو « غزو المقهور العاجز » غزو الفراش ، أو غزو المرأة ، وهو يختلف في الشكل ان لم يختلف في الجوهر عن

---

(٥) المصدر نفسه ، ص ١٠٥ — ١٠٦ .

(٦) الطيب صالح ، **موسم الهجرة الى الشمال** ، ط ٢ (بيروت : دار العودة ، ١٩٦٩) ، ص ٩٧ — ٩٨ .

محاولة « ود الريس » « غزو » « حسنة » ، التى تصبح زوجة ثم أرملة لمصطفى سعيد ابان الحدث .

ويقول مصطفى سعيد مخاطبا الانجليز : **جئتكم غازيا فى عقر داركم، ويتسبب فى مقتل امراة ،وفى انتحار ثلاث ، ولكنه ليس فريدا فى الاعتقاد بامكانية هذا الغزو الرخيص ، بل هذا هو المفهوم السائد بين المغلوبين على امرهم** . يقول وزير افريقى يحضر مؤتمرا فى الخرطوم للراوى مشيرا الى مصطفى سعيد :

« .... الدكتور مصطفى سعيد كان استاذى عام ١٩٢٨ ، كان هو رئيسا لجمعية الكفاح لتحرير افريقيا وكنت عضوا فى اللجنة . يا له من من رجل ، انه أعظم الافريقيين الذين عرفتهم ، كانت له صلات واسعة ، يا الهى ، ذلك الرجل . كانت النساء عليه كالذباب . كان يقول ساحرر افريقيا ب ... ى » وضحك حتى بانت مؤخرة حلقه(٧) .

ومصطفى سعيد « الغازى » انما هو واقع الأمر مغزو ، ومصطفى سعيد القاتل ، انما هو فى واقع الأمر مقتول كما يتضح من بناء الرواية . وشخصية مصطفى سعيد كما يرسمها الكاتب شخصية تسعى الى تدمير ذاتها فى المقام الاول ، أى شخصية انتحارية ، وليس تدمير الآخرين سوى المعبر لتدمير الذات، هذا التدمير الذى يتجسد فى الرواية فى مشهد قتل مصطفى سعيد لزوجته الانجليزية جين موريس ثم انتحاره او غرقه فى فيضان النيل وهو يتجه شمالا . ومصطفى سعيد ذو العقلية الجبارة محروم من المشاعر الانسانية ، وهو لا يعرف الانتماء ولا الحب ولا السعادة ، ولا يتمتع بالقدرة على الضحك . وهو يكرس قدراته كأستاذ فى جامعة انجليزية لهدف واحد وهو تدمير ذاته عبر تدمير الآخرين ، والعلاقة الجنسية بالنسبة اليه ليست سوى التعبير والتجسيد لهذه الرغبة فى تدمير الذات والآخرين ، كما يتضح من مشهد قتل جين موريس ، ومن اشارات الحرب والقتل والافتراس التى تصف الرموز الجنسية . وهو يتساءل بعد قضائه سبع سنوات فى سجن انجليزى وعودته الى السودان : هل كان من الممكن تلافى مأساة قتل الزوجة الانجليزية ، وتواتيه الاجابة بالنفى لأن « وتر القوس مشدود ولابد وان ينطلق السهم »(٨) . وتتوالى الأوصاف لعضو الذكورة والعملية الجنسية مشبعة بنتيع الحرب الضرب والقتل والعدوان والدم والجراح :

كنت فى تلك الأيام ، حين تصبح العتمة منى على مد الذراع ، يعتريني

---

(٧) المصدر نفسه ، ص ١٢٢ .
(٨) المصدر نفسه ، ص ٣١ .

هدوء تراجيدى . كل الحمى والوجيب فى القلب . والتوتر فى العصب ، يتحول الى هدوء جراح وهو يشق بطن المريض(٩) .

وكان مصطفى سعيد يضع المرايا فى غرفته ليتوهم انه لا يغزو انجليزية واحدة بل كل الانجليزيات ، وحتى يبدو له انه يضاجع « حريما كاملا فى آن واحد » وكلما سقطت ضحية جديدة توهم انه سيطر على المدينة مكتملة وان المدينة ترقد تحت قدميه :

المدينة قد تحولت الى امراة . وما هو الا يوم او اسبوع ، حتى اضرب خيمتى ، واغرس وتدى فى قمة الجبل(١٠) .

وليست تشوهات شخصية مصطفى سعيد بالتشوهات الفريدة ، بل تكاد تكون تشوهات نمطية لشخصية المقهور القاهر التى يفرزها مجتمعنا ، وللمفهومات المشوهة للمراة والجنس التى يفرزها مجتمعنا ، ولا هى بالتشوهات الغريبة على واقع تعرض لكل الوان القهر .

ويتساءل الانسان الى متى يظل هذا المفهوم للجنس كصيد وقنص واستحواذ وافتراس وملكية ووأد لمنابع الحياة سائدا بيننا ، ويتلقى اجابة على لسان مصطفى سعيد . وقد لا نجد الاجابة شافية ، ولكنها على الاقل تحتوى على تبرير لهذا السلوك العدوانى القبيح ، وهذا المفهوم الاقبح للجنس ، يقول مصطفى سعيد لسيدة انجليزية توصيه بالشجاعة والتفاؤل :

.... صدقت يا سيدتى ، الشجاعة والتفاؤل . ولكن الى ان يرث المستضعفون الارض ، وتسرح الجيوش ويرعى الحمل آمنا بجوار الذئب ، ويلعب الصبى كرة الماء مع التمساح فى النهر ، الى ان يأتى زمان السعادة والحب هذا ، ساظل انا اعبر عن نفسى بهذه الطريقة الملتوية . وحين اصل لاهثا قمة الجبل ، واغرس البيرق ، ثم التقط انفاسى واستجم تلك يا سيدتى نشوة أعظم عندى من الحب ، ومن السعادة(١١) .

هكذا ، اذا كانت « يوتوبيا » مصطفى سعيد مستحيلة ، فان التغيير الذى ينشده يظل رهنا بوراثة المستضعفين للأرض .

— ٤ —

تروض الفتاة العربية منذ الطفولة للقيام بالدور الذى يرسمه لها المجتمع ، اى انجاب الأطفال وضمان الحفاظ على الثروة ، والانتقال من

---

(٩) المصدر نفسه ، ص ٤٢ .
(١٠) المصدر نفسه ، ص ٤٣ .
(١١) المصدر نفسه ، ص ٧٠ .

ملكية الأب الى ملكية الزوج ، ومن طاعة الأب الى طاعة الزوج . وكبت كل الغرائز والأحاسيس والمشاعر والأحلام والتطلعات والرغبات ضمان اكيد لانتقال الثروة من جيل الى جيل من صلب الزوج والأب . ووصاية الرجل ، ووصاية الأم ، ووصاية الرأى العام ، ووصاية المجتمع على المراة ضرورية لضمان انتقال الملكية الفردية من الصلب الى الصلب وازدهار هذه الملكية الفردية . ولا يخطر ببال احد أن المراة انسان له ككل انسان قيمه الأخلاقية التى يتمسك بها وان الاخلاص للزوج شعور ينبع من الداخل ولا يملى من الخارج أيا كانت الوصاية . ولأن اسهل الطرق فى العالم العربى هو اقصرها وأكثرها ردعا ، ولأن القهر يمتد كالسرطان من نظام الدولة الى نظام الاسرة من طبقة الى طبقة ومن رجل الى رجل ومن امرأة الى امرأة ، تتعدد أدوات القهر . فالأب قاهر ، والأم التى قهرت تتحول الى اداة قهر ، ومن الطبيعى ان ينتهى هرم القهر بقهر المراة ذاتها لنفسها ، وبارادتها الحرة ، أو بما تتوهم انه ارادتها الحرة .

يتعرض الرجل شأنه شأن المراة لعملية ترويض بقدر متفاوت وبصورة مختلفة اذ يعد الرجل بدوره لأداء الدور المرسوم له فى إطار المجتمع . وعادة ما تنصرف وسائل التربية والاعلام والتعليم الى ابراز عناصر الايجابية والعدوانية والشجاعة والاقدام والابتكار فى الرجل بينما تعنى بتكريس عناصر السلبية والاستسلام والنكوص والاتكالية فى المراة . والصورة المثالية التى يتبناها المجتمع هى صورة المراة التى تنفى ذاتها وفكرها ومشاعرها فى الرجل ، المنكرة للذات ، والمضحية بها ، والقادرة على تحمل المكاره والمصاعب بقلب راض متسامح وعطوف وودود ، وهى صورة المراة الرقيقة الوديعة الباسمة العذبة الهادئة دائما وابدا ، والتى لا قبل لها بالعنف ولا التدمير ولا قدرة لها عليها ، ولا قبل لها بالغضب والتمرد والثورة ، ولا قدرة لها عليها .

والمراة عادة ما تتبنى هذه الصورة المثالية التى يمليها عليها المجتمع تبنيا كليا او جزئيا ، او عادة ما تتظاهر على الأقل بتبنيها لكى تتوائم مع المجتمع مبدية للعالم الخارجى المظهر دون المخبر ، وطاوية الأعماق على ما يختلج فى كيانها من احباط وغضب وثورة وميل الى العنف والعدوانية نتيجة لهذا الاحباط ، وميلها هذا الطبيعى الى التدمير عادة ما يتخفى موغلا فى الداخل بدلا من أن ينصرف الى الخارج ومؤديا الى تدمير الذات عوضا عن تدمير الآخرين .

وللمراة نفسية المقهور القاهر ، وهى ترغب فى ممارسة القهر على الآخرين مثلما يمارس عليها ، وهى تمارسه فعلا فى علاقاتها بأبنائها أحيانا، وفى علاقاتها بمروءسيها احيانا ، وفى علاقاتها بمن هو دونها فى السلم

الاجتماعى احيانا اخرى ، ولكنها لا تمارسه الا فى حدود خوفا من الخروج عن اطار الصورة المثالية التى يرسمها المجتمع للمراة . والصورة المثالية التى يشكلها المجتمع للرجل تختلف عادة كل الاختلاف . فالرجل المثالى هو العدوانى المقتحم المقدام القانص الغازى المنتصر الصياد القادر على انتزاع ما يريد من الحياة ، وعلى املاء وجوده وارادته وافكاره على الآخرين ، وهو القوى الذى لا يضعف ، والصلب الذى لا يلين ، الذى تندرج عدوانيته كسمة لازمة من لوازم رجولته أو ذكورته . والرجل عادة ما يتبنى الصورة التى يواجهها به المجتمع سواء أكان قادرا على تمثل هذه الصورة نفسيا أو لم يكن ، وهو عادة يتظاهر بتبنى الصورة ليتواءم مع مجتمعه الذى يدفعه دائما وأبدا تجاه المزيد من التبنى لهذه الصورة .

والصورة المثالية التى يطرحها المجتمع للرجل وللمراة تتسق مع حاجيات هذا المجتمع فى كل مرحلة من مراحل تطوره ، وهى صورة تتغير مع تغير حاجيات هذا المجتمع ، وقد يتطلب المجتمع من الرجل الفاعلية والايجابية فى مرحلة ، وقد ينكر عليه هذه السمات ويسلبها منه فى مرحلة تالية . وطالما كان خط التطور فى المجتمع الطبقى خطا صاعدا استمرت حاجة هذا المجتمع لفاعلية الرجل وايجابيته ، والى سلبية المراة وانصياعها ، والمجتمع الطبقى فى حاجة الى هذه الايجابية لضمان تطور اقتصاده ومؤسساته السياسية والاجتماعية والثقافية والى تلك السلبية لضمان أسس الملكية الفردية التى يستند عليها . واذا ما بدأ خط تطور المجتمع يعانى من الهبوط بدلا من الصعود ، ودخل هذا المجتمع ازمة من ازماته الخانقة أصبحت فاعلية الفرد وايجابيته عنصر تهديد لهذا المجتمع وتوقف امكان استمرار نظام هذا المجتمع على شل فاعلية الرجل وايجابيته ، وتحويله الى انسان مسلوب الذات والارادة ، تملى عليه السلطة تفكيره ومشاعره وارادته وفعله ، أى على تحويل هذا الرجل الى شىء .

وقد تصاعدت أزمة مجتمعنا العربى حتى بلغت أوجها فى العقد الأخير ، وتمخضت عن عملية قمع مادية ومعنوية شرسة تواضعنا على تسميتها بأزمة الحرية والديمقراطية ، وتحت وطأة هذه الأزمة تتحطم الأطر التقليدية للمجتمع العربى ، وتتحطم بالتالى الصورة التقليدية للرجل ، والصورة التقليدية للمرأة ، وعمية التشييء تمتد لتشمل الرجل كما تشمل المراة .

تلك هى عملية سلب الانسان حريته وتحويله بالتالى الى شىء . وعلى كل المستويات يمارس القهر المادى والمعنوى لسلب الانسان رجلا كان او امرأة حريته أو ذاته الحرة . وحرية الانسان تتمثل أولا فى ذات حرة قادرة على أن تصدر عن فكر مستقل ومشاعر مستقلة وفعل مستقل ،

وتتمثل ثانية فى قدرة هذه الذات على الدخـول فى علاقات صميمية مـع المجتمع والناس من حولها ، علاقات تغتنى بهـا الذات وتغنى الآخرين .
وبدلا من الوعى المستقل الذى يصدر عن الذات يحل الوعى الزائف الذى تغرسه وسائل التربية والاعلام ، والتقاليد بداية بالأب ، وانتهـاء بأعلى هرم السلطة ، وبدلا من القدرة على التفاعل الخلاق مع الآخرين والمجتمع يصاب الفـرد بحالة الشيئية والاغتراب التى يستحيل فى ظلها ازدهـار علاقة انسانية أو علاقة اجتماعية . وفى ظل هذا المنـاخ من القهر تضـيع القيم ويشيع الشعور بالاحبـاط ويتفجر هذا الشعور عنيفا مجنونا فى محاولة لتدمير الذات وتدمير الآخرين . وتتحطم الصورة التقليدية للرجـل كما تتحطم الصورة التقليدية للمرأة ويصاب الأدب والأديب بالدوار وهـو يحاول الامساك بواقع تحللت أطره .

— ٥ —

ومنذ اواسط الستينات على وجه التحديد وأدبنا العربى يعـانى تغيرا ملموسا ، ومازلنا نلمح هنا وهناك وما بين الحين والحين شخصيات من لحم ودم لهـا أبعـاد الشخصية الانسانية المتعددة الأبعاد ، ولكنها شخصيات تنتمى لرؤية ماضية لواقع مضى كان خط تطور الواقع العربى فيه فى صعود ، وشخصيات يبدعها فى الغالب كتاب قدامى عايشوا المجتمع العربى فى سـنوات مده الثورى أكثر ما عايشوا جزره الثورى ، كتـاب لا ينتمون الى الأجيال الجديدة . والتجديد ليس رغبة فى التقليد كما يتوهم البعض بل هو ضرورة لأن الواقعية التقليدية تقتضى نوعا من التصـالح بين الكاتب وبين الواقـع الذى يصوره ، بين العـالم الداخلى لهـذا الكاتب والعالم الخارجى أيا كان نقده وادانته لهذا الواقع . وامكانيـات مثل هذا التصالح تكاد تكون معـدومة الآن . ومنـذ أواخـر الستينات والأدب العربى يوغل فى مسالك مختلفة محـاولا الامساك بالواقع العربى، أو هاربا من هذا الواقع ، وقد غرق الأدب العربى ، والقصص العـربى خاصة أحيانا فى العـالم الداخلى للكاتب دون عالمه الخارجى ، مسـجلا حالة الاغتراب والحصار النفسى وعجز الفـرد عن التعامل مع الحياة ، وانعـدام الجدوى والمعنى الذى يستشعره الفـرد ، وسعى الأدب حينـا ، وتحت وطأة الأحـداث ، الى تسجيل شـهادة عن هذا الواقع عـامدا الى الدلالة المجردة ومختزلا الواقع الحى الى علامات أشبه بعـلامات الجبر وضاربا بالمتطلبات الفنية عرض الحائط وهو يخـرج بأشـكال هندسية متقنة الصيغة والحبكة والصـناعة . وضـاع الأدب أحيـانا فى متاهات التجريب والتغريب تكريسا لاغتراب الفنان ، هذا فى حين نجح الأدب أخيرا وعلى يد صفوة من الكتاب أغلبهم من الأجيـال الجـديدة

فى الوصول الى نوع من الواقعية الرمزية توحى ايحاءا مكثفا ودالا بطبيعة الواقع العربى الذى نعيشه .

- ٦ -

يمسك أسلوب **زكريا تامر** بالحقائق الرئيسية فى مجتمعنا العربى الراهن وهو يخوض أزمته الراهنة فى ايجاز موجع ، وفى تصوير كاريكاتيرى صارم يخرج بقصصه من باب التخصيص الى باب التعميم . وكل قصة من قصص زكريا تامر عالم صغير متكامل مستقل بذاته يوحى ايحاء دالا ومكثفا بالواقع العربى الذى نعيشه ، وكل جزئية يتناولها **زكريا تامر** تحمل بذور المجتمع مكتملا ، والكل هو جماع جزئياته ، والكاتب يهتم بكل جزئياته ويتمتع بالبصيرة التى تتيح له ادراج كل جزئية من الجزئيات فى كليتها أيا كانت هذه الجزئية . وزكريا تامر اذا يحكى حكاية حب أو زواج ، أو جوع أو قتل ، أو لحظة صفاء يكدرها عنف ، يحكى قصة واقع بأكمله بكل مقوماته . وقصة **العرس الشرقى**(١٢). كما يوحى العنوان تحكى قصة زواج صلاح بهيفاء . والحدث يدور فى نطاق الاسرة ولا يخرج أبدا عن هذا النطاق . غير أن كل قصة من قصص الكاتب كما ذكرنا ، عالم صغير يحمل كل مقومات العالم الكبير ، عالم صغير يلخص فى كثافة دالة ويعلق فى ايجاز موجع على هذا العالم الكبير . والأب فى قصة **العرس الشرقى** هو ذلك الحاكم على قمة السلطة أو ذلك . والابن أو العريس هو الفرد هنا وهناك الذى ما تزال العائلة والسلطة تروضه حتى يفقد ذاته الحرة تماما ويستحيل الى شىء مسلوب الارادة محتاج للحماية ، وغير قادر على الأخذ والعطاء . والعروس فى هذه القصة ، هى المرأة هنا أو هناك التى اختزل المجتمع كيانها الى جسد ، ووجودها الى أداة جنس وانجاب . والقصة تعلق على طبيعة المجتمع وزواج بين شيئين ، شىء يصبو الى أم تتحمل عنه أعباءه ، وشىء يصبو الى تحقيق الوظيفة التى رسمها له المجتمع ، وهى انجاب الأطفال ، وطبيعة زواج يتم فى ظل نظام قائم على القهر العام والأسرى ، ونظام لا يعترف الا بقيمة واحدة هى قيمة الاقتناء ، اقتناء المال والبشر .

وفى قصة **العرس الشرقى** يعود الطالب صلاح من المدرسة معلنا سأمه من الدراسة ورغبته فى الزواج ، مضمرا اختيار زوجة تساعده فى حل مسائل الحساب . ويتقبل الأب الرغبة بعد أن يقدم له الصبى فرائض الطاعة فريضة فريضة تثبت توافقه مع مجتمعه وتثبت انه مازال

---

(١٢) زكريا تامر ، « العرس الشرقى » ، فى : **الرعد** ، **مجموعة قصصية** . [دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٠) ، ص ٧ ٥ — ٦٢

الطفل المطيع الذى يترك للأب اختيار يومه وغده ومصيره . وقبل أن يصدر الأب قراره بصلاحية الابن للدخـــول فى مرحلة الزواج والمواطنة ، يسعى الى التأكد من قدرته على أن يكون زوجـــا صالحـا ومواطنا صالحـــا .
ويطلب الأب من الابن أن يقبل يده مرة ، فيفعل ثم يطلب منه ان يقبلهـــا ثلاث مرات فيفعل ، ويغتبط الأب ويبقى سؤال أخير ليطمئن الاب ، واذ يجيب صلاح بأنه يترك اختيار الزوجـــة للأب ينجح فى الاختيـــار ، ويصبح الزوج المثالى والمواطن المثالى .

واذ تنتهى طقوس ترويض العريس فى الغرفة الأولى تبدأ طقــوس شراء العروس فى غرفـــة ثانية . ويدور جـــدال كبير بين الأبوين تتخلله « الاكليشيهات » المحفوظة عن اهمية الأخلاق وحسن الجوار الى أن يتم الاتفاق على تسعير العروس على اساس ثلاثين ليرة لكل كيلو من اللحم :

... وارسلت هيفاء على عجل الى السوق ، وهناك وضعت على ميزان كبير ، فبلغ وزنهـــا خمسين كيلو . ودفـــع والد صلاح الثمن بينما كانت الزغاريد تتعالى ، ثم اقتيدت هيفاء الى الغرفة المخصصة لصلاح ، واقفل البـــاب باحـــكام غير أن الجارات تزاحمن حوله بغيـــة النظـــر من ثقب القفل للاطلاع على ما يجرى داخل الغرفة(١٣) .

وفى الغرفة الثالثة يجرى الطقس الثالث ، طقس **الزوجة الأم** . بعد أن تسد هيفاء بنت السادسة عشرة فتحة البـــاب حتى لا يطلع احـــد على ما يجرى فى الغرفة،يسألها صلاح ان كانت مازالت على وعدها فىمساعدته فى حل مسائل الحساب وتجيب بالايجـــاب ، ولكنها بخفة المرأة البـــالغة الواثقة بذاتهـــا تجره الى ما لابد منه لتكتمل مراسيم الزواج . وتستخدم فىذلك الحيل التى تستخدمها لاغراء طفل صغير للقيام بما لا يرغب فى الواقع فى القيـــام به ، وهيفاء تتطلع للقيام بالدور الذى أعدت له ، دور الزوجة الجسد أداة الانجاب . وصلاح يتطلع الى الأم الحامية الحاضـــنة التى تحل مسائل الحساب ويصطلى فى ذات الوقت بالرغبة فى ايقـــاع الأذى بالآخرين نتيجة للاحبـــاط :

وجد صلاح نفسه منساقا الى الدنو منها . وأجبره صدرها العـــارى على أن يلصق وجهه بهـــا ، ثم تلقف فمه حلمه نهدها الفتى بينما مازالت تجتاحه رغبة ضارية فى التهامها . ولم يأكل صلاح النهد انما أجهش بالبكاء حائرا بعد لحظات حين لم يمنحه النهد حليبا دافئا(١٤) .

---

(١٣) تامر ، « العرس الشرقى » ، فى : **الرعد** ، **مجموعة قصصية** ، ص ٦٢
(١٤) المصدر نفسه ، ص ٦٣ .

وهذه هى بعض حقائق العرس الشرقى كما يراها زكريا تامر ، ورغم التصوير الكاريكاتيرى وربما بسبب التصوير الكاريكاتيرى تفصح القصة عن التشويه الذى أصاب الشخصية العربية فى ظل تفاقم أزمة الحرية والديمقراطية ، وتفضح الكثير من المفهومات الخاطئة عن المرأة وبالتالى عن الزواج ، وما ينتظره بعض الرجال فى مجتمعنا العربى من الزواج والزوجة ، وتمسك بالحقائق الأساسية فى واقعنا . وقد تكون الصورة صارمة ولكنها صادقة .

فى قصة **الخراف**(١٥) يضعنا زكريا تامر من جديد فى عالم صغير يعلق فى دلالة وكثافة على العالم الأكبر ، والعالم هنا عالم حارة السعدى ، والسلطة ليست متمثلة فى الأب هذه المرة ولكنها متمثلة فى شيخ الحارة ، ونحن قد اقتربنا أكثر من الواقع الخارجى أو المجتمع فى كليته ، ونحن نتعرف على حارة السعدى وأهلها فى أكثر من قصة من قصص **دمشق الحرائق** ، كما نتعرف على شيخها أيضا ، اذ يستخدم الكاتب هذه الحارة فى أكثر من قصة من قصص هذه المجموعة ، والحارة حارة فقراء جائعين يستلهمون الوعى المزيف من شيخ مسجدهم والفكر والايحاء بالعمل . ونحن قد استمعنا الى شيخ مسجدهم وهو يخاطبهم مبررا فقرهم فيقول ان الله خلق البشر على الوان : رجال ، وفقراء من تراب :

ان الله هو الذى خلق الرجال والنساء والأطفال والطيور والقطط والأسماك والغيوم ، وهو الذى خلق ايضا عباده الفقراء من تراب ، فيهز الرجال رؤوسهم موافقين ، فوجوههم تشبه ترابا لم تهطل فوقه قطرة مطر ، وبيوتهم من تراب ، ويوم يموتون يدفنون فى التراب(١٦) .

وفى قصة **الخراف** يستشير أهل الحارة الشيخ فى أمر ابنة الحارة عائشة الطالبة الجامعية التى خلعت الملاءة واكتفت بعقد المنديل حول رأسها . ويشير عليهم الشيخ بالرجوع الى أهل البنت فى هذا الأمر الخطير ، ويرجع أهل الحارة الى الأخ فيوصيهم بالاهتمام بنسائهم دون اخته ، ويرجعون الى الأب فيقول انه على ثقة من سلوك بنته ويتساءل ساخرا عن مدى ارتباط الشرف بالملاءة « اذا ارتدت عاهرة ملاءة فهل تصير شريفة فاضلة ؟ » . ويرجع أهل الحارة الى شيخهم مغتمين خوفا من أن تقتدى نساؤهم بعائشة ويفلت الزمام ويقرر الشيخ أن « المرأة مخلوق فاسد ، واذا افلت زمامها عاثت فسادا وخرابا » . ويقرر الشيخ

---

(١٥) زكريا تامر ، « الخراف » ، فى : **دمشق الحرائق ، مجموعة قصصية** [دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٣] ، ص ١٠٩ — ١١٥

(١٦) تامر ، « موت الشعر الاسود » ، فى : **دمشق الحرائق ، مجموعة قصصية** ، ص ١٣٧

ان وجـــود امرأة بلا ملاءة فى الحارة سيحيل رجـــال الحارة كلهم الى زناة، لأنهم سيضطرون بغواية ابليس الى النظـــر الى تقاطيع جسم المـــرأة ويعانون بالتالى الرغبة فى الزنا ، وفى النهـــاية يوحى الشـــيخ الى أهل الحارة بقتل عائشة وهو يقول « يا أولادى واخوانى ، الساكت عن المنكر كمرتكب المنكر ، فاعملوا ما ترونه صوابا ، والله الموفق »(١٧) .

ويتحرش شبان الحارة بعائشة التى تقـــابل تحرشهم باســـتعلاء وثقة بالذات واذ يبـــادر الأخ للدفـــاع عن اخته يكممه الشـــبان ، وبعد تكميمه يطعنه أحدهم بالسكين . ويموت ابن الحلبى وأخو عائشة ويؤدى أهل الحارة صلاة شكر وراء شيخهم :

ولمـــا غابت الشمس وأقبل ظلام الليل ، اصطف رجال حـــــارة السعدى وراء الشيخ محمد وأدوا صلاة العشاء بخشوع بينما كانت عائلة الحلبى ترتدى ثوب الحداد(١٨) .

وتكشف قصة الخراف عن آلية القهر الذى تلجـــأ اليه الطبقـــات الحاكمة فى فترات الانهيـــار وتفاقم الأزمات ، وتجسد القهر على مختلف مستويات السلم الاجتماعى . وأهل حارة السعدى الذين يقبعون فى آخر السلم قد تحولوا الى أشياء تفعل بوحى شيخ المســـجد وممثل السلطة . وفعل أهل الحارة يكرس وضعهم فى أسفل السلم بـــدلا من أن يغيره ، وعنفهم ينحرف عن مساره الطبيعى ضد من يتسبب فى فقـــرهم وتخلفهم منصرفا الى كبش فـــداء . وأهل حارة السعدى المقهورون ، قـــاهرون لنسائهم ، يعيشون على رعب من أن يفلت منهم الزمام الوحيـــد البـــاقى فى أيديهم . وهم يقتلون ابن الحلبى لأنه رفض أن ينـــدرج فى دائرة القهر، ويستحيل الى قاهر لأخته ، وهم يخشون أن تقتدى النساء بالاخت وهـــم يدركون حتى الأعماق ان من لا يملك مصيره لا يستطيع بداهة أن يملك مصائر الآخرين ، وانما يستعين عليهم بالقهر والتقاليد والأعراف والأوامر والنواهى . والأخ الذى رفض أن يكون مقهورا قاهرا هو كبش الفـــداء فى هذه القصة نيـــابة عن الأخت ، وهـــو قد لقى مصرعه لأنه رفض أن يتوأم وأن يتحول الى شىء منـــــدرج فى دائرة القهر . أما فى قصـــــة **موت الشعر الأسود** فى نفس المجموعة القصصية فتصبح المرأة نفسها كبش الفداء يفرغ فيها أهل الحارة عنفهم ويصبون عليها نقمتهم على أوضاعهم .

فى قصة **موت الشعر الأســـود** (١٩) يخرج أهل حارة الســـعدى

---

(١٧) تامر ، « الخراف » ، فى : **دمشق الحرائق ، مجموعة قصصية** ، ص ١١١

(١٨) المصدر نفسه ، ص ١١٥

(١٩) تامر ، « موت الشعر الاسود » ، فى : **دمشق الحرائق ، مجمـــوعة قصصية** ، ص ١٣٧ — ١٤٠

بعد صلاة الظهر « يرين عليهم خشوع هادىء وكآبة عذبة »(٢٠) لأن منذر السالم قد قتل أخته فاطمة « الفاكهة التى تحلم بها كل الأشجار » ، ذات الشعر الأسود و « الخيمة التى تمنح الآمان للمطارد الخائف » ، وزوجة مصطفى الرجل « الذى يملك وجها لا يبتسم »(٢١) . والذى « يرى فى منامه حلما واحدا يركض فيه تحت مطر غزير دون أن تبلله قطرة ماء » (٢٢) . أهل الحارة يشعرون بهذا الخشوع الهادىء وهذه الكآبة العذبة لان منذر السالم قد قتل أخته فاطمة فقتل بذلك آخر مصدر للجمال والأمان فى الحارة وأعلن أهل الحارة أن « العار فى حارة السعدى لا يمحوه سوى الدم » . وأهل الحارة حرضوا على الجريمة ووقفوا شهودا عليها ، والعار هو عارهم والضحية بريئة والزوج الذى أوهم الأخ وأهل الحارة ان فاطمة ارتكبت جريمة الخيانة الزوجية ينتقم من عجزه عن منح الحب وتلقيه ، ويمارس نفسية المقهور القاهر . وتتحول فاطمة الى كبش فداء يمتص سخط الزوج وأهل الحارة .

والحقيقة أن الزوج الذى لا يعرف كيف يبتسم والذى يركض دائما فى الحلم تحت المطر دون أن تبلله قطرة ماء قد تحول الى شىء عاجز عن العطاء وبالتالى عن التلقى . وقد تحول الى شىء يحاول أن ينتزع الحب بالقهر . ومصطفى يطلب الى فاطمة تقديم فروض الطاعة وتقدمها طائعة فقد تعلمت فى طفولتها وصباها كيف تقدمها ، ومصطفى يقهر فاطمة ليستمع الى كلمات الحب التى يتوق اليها ، ولكنه لا يستمع أبدا لهذه الكلمات ، لأن أحدا ما لم يعلم فاطمة الحب ولا كلمات الحب ، لا الأهل ولا الزوج ، ولا أهل الحارة . ومن ثم تفشل المحادثة التالية المتكررة فى انتزاع كلمات الحب من فمها . وتلقى فاطمة مصرعها دون أن تدرى حتى مبررا لهذا العقاب المروع الذى نزل بها :

وكان مصطفى يقول لفاطمة : **انا رجل وانت امراة والمراة يجب أن تطيع الرجل . المراة خلقت لتكون خادمة للرجل .**

فتقول له فاطمة : « انى أطيعك وأفعل كل ما تريد » .

فيصفعها قائلا بضيق : **« عندما أتكلم يجب أن تخرسى »** .

فتبكى فاطمة ، ولكنها كانت كعصفور صغير مرح طائش ، فتكف عن

---

(٢٠) المصدر نفسه ، ص ١٣٨

(٢١) المصدر نفسه ، ص ١٣٨

(٢٢) المصدر نفسه ، ص ١٣٩

البكاء بعد هنيهات ، ثم تضحك وهى تمسح دموعها فيغمض مصطفى عينيه ، ويتخيل فاطمة تقول له بذل :

« أحبك وأموت لو هجرتنى »(٢٣) .

ولكن فاطمة لم تقل له يوما ما يتوق اليه .

لأن فاطمة لم تقل كلمات الحب التى يسعى اليها مصطفى بالقسر ، يقرر مصطفى الطلاق ويذهب الى مقهى حارة السعدى وعلى مسمع من الجميع يقول لأخى فاطمة : قبل أن تقعد كعنتر بين الرجال ، اذهب وخذ أختك من بيتى »(٢٤) . ويقتل الاخ « فاطمة » ذات الشعر الأسود لأنها لم تنطق بكلمة الحب التى لا يعرفها الاخ ولا مصطفى ، ولا أحد من أهل الحارة الذين شهدوا مقتل فاطمة دون أن تمتد يد لنجدتها . وتموت فاطمة دون أن تدرى ودون أن يدرى أهل الحارة أن الحب لا ينمو فى ظل القهر ولكن تبقى ملايين الفتيات يلححن فى دق الأبواب يستجدين الانتشال من أوضاع لا تطاق ، ويطلبن العودة الى الحياة من حياة تئد الحياة ، ويستعطفن حتى لا تتلطخ يد الأهل والأحباب بالدم . ويتكرر المشهد ويتلطخ السكين بالدم على يد المقهورين القاهرين والمرأة دائما كبش الفداء :

وهكذا مات الشعر الأسود ، ولكن فاطمة ماتزال تركض فى حارة السعدى ، وتطرق أبواب بيوتها مستنجدة ، فلا يفتح باب من الأبواب ، وتتلطخ السكين بالدم(٢٥) .

د. لطيفة الزيات

---

(٢٣) المصدر نفسه ، ص ١٣٨
(٢٤) المصدر نفسه ، ص ١٤٠
(٢٥) المصدر نفسه ، ص ١٤٠

دور الكلمة فى الأغنية المعاصرة

د. السعيد محمد بدوى

الأغنية المعاصرة عمل فنى مركب ، عناصره **الكلمة واللحن والصوت** ، ولكل منها فى مجتمعنا العربى متخصصوه : **الفنان المؤلف والفنان الملحن والفنان صاحب الصوت .**

ودراسة الأغنية عمل بالغ التعقيد ، ذلك أن علاقة هذه العناصر الثلاثة بعضها ببعض ، ودور كل منها فى تحقيق الكل الذى تكونه وهو الأغنية من الأمور الغامضة التى لم تلق حقها من العناية أو البحث . ومع ذلك فان هناك بعض التصورات الشائعة : **فالجمهور** مثلا يرى فى الأغنية أساسا الصوت أو المطرب (يا أهلا بالمعارك لعبد الحليم حافظ — ولد الهدى لأم كلثوم — يا سماء الشرق لعبد الوهاب ... الخ) ، وقد يهتم باللحن فى حالات خاصة (اللقاء الأول لعبد الوهاب وأم كلثوم) . أما الكلمة — ككيان منفصل — فلا يهتم بمصدرها أحد (ربما باستثناء قصائد شوقى الاسلامية التى وضعها غناء أم كلثوم فى متناول الجمهور). ألا يندهش الكثيرون اذا قيل لهم ان قصيدة الضراعة والتوسل : « لبيك ان الحمد لك » التى يغنيها محمد فوزى هى لأبى نواس — من بين سائر البشر جميعا ؟

أما الفنانون من أصوات وملحنين ومؤلفين (أين هن المؤلفات والملحنات ؟) فانهم يرون فى الأغنية على ما يبدو **الكلمة** بصورة أساسية : ففى اجتماع لاتحاد جمعية المؤلفين والملحنين عقد فى أوائل ١٩٨٣ (ونشر عنه الأستاذ بدوى شاهين تحقيقا طويلا فى مجلة المصور) أثير موضوع ضرورة وضع « ميثاق شرف » يلتزم به هذا الثلاثى للنهوض بالأغنية وانقاذها مما أسموه « بالاسفاف والهبوط » الذى وصلت اليه . وقارىء التحقيق يلاحظ أن التعليقات كلها تدور حول **الكلمة** أساسا . **سقوط الأغنية فى رأيهم هو سقوط الكلمة** : « كليوباترا » — رائعة شوقى وعبد الوهاب — قهرتها « سلامتها أم حسن » ، و « نعيما يا حبيبى » التى

غنتها ليلى مراد تحولت عبر صوت مجهول الى « واله ونضفت يامسعد » ورقة أداء شادية فى « واحــد اثنين » صارت من خلال غيرها « جوزين وفرد » . **النهوض بالأغنية أيضا فى رأيهم هو النهوض بالكلمة :** وعلى حــد تعبير الفنــانة شادية « المطلوب لانقــاذ الأغنية من أزمتها الراهنة هو العثور على كلمـــة جيدة فيها فكرة جديدة والفــاظ غير مستهلكة » .

وقد يكون من المفيد أن نشير فى هذه المرحلة المبكرة من المقــــال الى أن احتلال الكلمـــة هذه المكانة المتميزة لدى ثلاثى الأغنية هى ظاهرة عربية ، وليست عالمية أو عامة بالضرورة . فالأمر المـــألوف فى انجلترا مثلا أن يولد اللحن مع الكلمـــة ، ان لم يسبق اللحن الكلمة ذاتها . وقد يكون السبب فى هذا الاختلاف هو اختلاف الدور الذى تلعبه الأغنية فى كل من المجتمعين : **الرقص** على نغمات الأغنية وايقاع اللحن فى المجتمـــع الغربى وما يستتبع ذلك من بروز أهمية الايقـــاع وتقهقر الكلمـــة حيث لا توجد فرصة حقيقية لالتقـــاط كلماتها ــ **والاستماع** فى المجتمع العربى وما يستتبع ذلك من وجـــود الفرصة لتأمل كلمـــات الأغنية (لعل هـــذا هو السبب فى الافتعال والعشوائية التى تبدو عليها الرقصات المصاحبة للأغانى فى التليفزيون (؟)) . سبب آخر قد يكون وراء زيادة أهميـــة الكلمـــة فى الأغنية عنـــدما هـــو المكانة التقليدية البـــارزة التى طالمـــا احتلتها الفنون القولية فى المجتمع العربى الاسلامى ــ كقراءة القـــرآن وقول الشعر والتواشيح ــ بالمقارنة مع غيرها من الفنون الاخرى مثـــل الرسم والنحت والموسيقى ... الخ . وقد وصل احترام الكلمة عنـــدنا الى حـــد أن المجتمع الفنى يطلق اسم المالف الملاكى « على كل كاتب أغنية يقبل أن يصوغ كلمات أغنية لتطابق لحنا سبق وضعه .

وقد استدعى هذا « التخصص الدقيق » لثلاثى الاغنية فى مصـــر أن يكتب المؤلفون أغانيهـــم ثم يدورون بهـــــا على الملحنين أو المغنيين ويعرضونها عليهم ، وكل يأخذ ما يروقه . وما يعجب واحدا قد لا يعجب الآخـــر . ولا شك أن هذا يشـــكل نوعا من الصـــعوبة ، ويقتضى من الملحن أو المطرب نوعا من الحـــــكم المبنى على التخمين الفنى ، ولعـــل كثيرا من الألحـــان الضعيفة يرجع الى عدم تجاوب الملحن مع نص أساء اختيـــاره .

ويروى الأستاذ مأمون الشناوى فى مقابلة اذاعية عن فريد الأطرش أنه عرض عليـــه أغنية « نعم يا حبيبى نعم » فقـــال فريد « لا يمكن أن أقول : نعم يا حبيبى نعم أبـــدا » . فلمـــا لحنها كمال الطويل وغنـــــاها عبد الحليم حـــافظ ولاقت نجاحا كبيرا عاتبه عليها فريد .

كذلك نتج عن هذا التخصص أن الوحيد من بين ثلاثى الأغنية الذى يعبر عن ذاته حقيقة هو المؤلف . وأن الملحن — وهو فنان مبدع بطريقته الخاصة — يضطر الى أن يعبر عن نفسه من خلال الرؤية التى رسمها غيره . كما نتج عن ذلك أيضا أن أصبح المؤلف وحده صاحب الحق فى التحدث الى الجماهير وتوجيه عواطفها وصياغة مشاعرها وقيمها بالطريقة التى يراها . ولعل هذا الموقف هو الذى دفع ملحنا مثل بليغ حمدى الى تأليف بعض أغانيه بنفسه على الرغم من الانتقاد الذى وجه ولا يزال يوجه له لارتكابه هذه « الجريمة » فى حق الكلمة .

مثل هذه المشاكل تتفادى عندما تنشأ الكلمة من اللحن أو ينشآن معا . ولا شك أن كثيرا من الأغانى الرائعة قد ظهرت الى الوجود بهذه الطريقة التى قد لا ترضى « كرامة المؤلفين » . وقد روى المرحوم مرسى جميل عزيز فى مقابلة اذاعية منذ أكثر من خمسة عشر عاما الظروف التى أحاطت بكتابة أغنيته الشهيرة « توب الفرح » والتى كانت على الأفواه فى ذلك الوقت ، فذكر أنه كان فى بيته بالزقازيق حين سمع فى الشارع النداء الموسمى الذى لاتخطئه اذن : « توم الخزين يا توم » . فى تلك المرة بقى النداء عالقا بذهنه وظل ايقاعه يدور بداخله طوال اليوم الى أن وجد له متنفسا آخر الأمر فى المطلع الشهير :

توب الفرح ياتوب مغزول من الفرحة

فاضل يومين ياتوب والبس لك الطرحة

ولا شك أيضا أن جانبا كبيرا من نجاح فرقة البيتلز الشهيرة يرجع الى أن أغانيها (وهى بالمئات) كانت جميعها من كلمات والحان عضوين منها هما جون لينين وبول ماكارتنى . وقد اشتهرت أغانى البيتلز بالذات بجمال الكلمات الى جانب براعة اللحن وقوة الغناء .

هذا الانفصال التقليدى بين ثلاثى الأغنية فى مصر دفع الفنانين — وهم على وعى تام بعيوبه — الى محاولة العمل معا فى مجموعات : أم كلثوم ورامى وبيرم وزكريا أحمد والسنباطى والقصبجى — عبد الحليم ومرسى جميل وحسين السيد ومأمون الشناوى والطويل والموجى — عبد الوهاب وفريد الأطرش يغنيان دائما من الحانهما — مأمون الشناوى — كما قال فى مقابلته الاذاعية — يعرض كثيرا من أغانيه أولا على فريد الأطرش ... الخ .

وعلى الرغم من الأحكام التى أصدرها الفنانون فى اجتماعهم الذى أشرنا اليه عن دور الكلمة فى الارتفاع بالأغنية أو الهبوط بها — فان

ما يعنينا فى هذا المقال شىء آخر ، وهو : **القدر الذى تسهم به الكلمة فى خلق الأغنية كعمل فنى .**

ولفتح الطريق أمام مناقشة الموضوع بطريقة تؤدى الى الوصول الى اجابة تستمد عناصرها من المادة المتوفرة بين أيدينا ــ نود أن نبدأ بتصوير الأغنية كمثلث يتكون من اضلاع متساوية هى **الصوت واللحن والكلمة** . واذا سمح لنا القارىء أن نمضى فى هذا التصوير خطوة أخرى فاننا نضيف أن كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة ــ كما هو الحال فى مكونات المثلث متساوى الأضلاع ــ ينبغى أن يلتزم بمواصفات تهيئة لأداء دوره التكاملى لخلق الشكل النهائى للأغنية واعطائها « الجو المطلوب » . ومعنى ذلك أن كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة ينبغى أن يأخذ فى الاعتبار العنصرين الآخرين ، ويسمح لهما بأداء دورهما فى قسمة متوازية (وليست بالضرورة متساوية) :

وأمثلة هذه القسمة المتوازية بين العناصر الثلاثة فى الأغنية كثيرة فى الواقع ، وهى موجودة فى معظم الأغانى التى أحبتها الجماهير بصورة تلقائية . مثال على هذا النوع الرائعة التى اجتمع لها العمالقة بير التونسى وزكريا أحمد وأم كلثوم (لعل هذا هو سر التوازن العجيب بين عناصرها الثلاثة ؟) : « هو صحيح الهوى غلاب » . ولدعونا نسترجع فى مخيلتنا الصوتية :

نظرة وكنت أحسبها سلام وتمر قوام
أتارى فيها وعود وعهود وصدود وآلام
وعود لاتصدق ولا تنصان وعود مع اللى مالوش أمان
وصبر على ذل وحرمان
وبدال ماقول حرمت خلاص أقول يارب زدنى كمان

اننا نحس بأن بيرم التونسى فى كتابته للكلمات كان ملحنا أيضا ، والشيخ زكريا فى تلحينه كان مطربا ، وأم كلثوم فى غنائها كانت ــ كما كان العهد بها دائما ــ أديبة . وشاعرة بكل معانى الكلمة .

ومع ذلك فهذه القسمة ليست متوازنة دائما :

ففى أغانى « ياليل يا عين » حيث يتراوح الهدف من عملية الاحماء المعروفة عند المطربين باسم « السلطنة » عن طريق اثارة أشجان المستمعين وعواطفهم وأحزانهم من خلال المقامات التى يتناولها المطرب حسب مقدرته الفنية الى العرض الصوتى المعروف اصطلاحا عند

الموسيقيين باسم التغريد ـ فى هذا النوع **تختفى الكلمة تقريبا** (ليل وعين ليستا كلمتين فى الواقع وان كان البعض يحملهما على مناجاة الليل وسهر العين) **ويتراجع اللحن ويأخذ الصوت وحـده تقريبا نصيب الثـلاثة** ، ولذلك كان هذا النوع مقياسا لقدرة المطرب فى المقام الأول . ونعتقد أن المطربين الذين يستطيعون الاقـدام فى الوقت الحاضر على هذا النـوع من الغناء (العرض الحر) قد لا يتجـاوز الثلاثة أو الاربعة على أكثـر تقـدير . وفى أغنية مثل « آه يازين العابدين » يبرز **اللحن العذب** ، بينما **تتضاءل الكلمات** ، ويصبح الصوت ـ لقوة اللحن وجماله ـ اقل أهميـة (من منا يتذكر من غنى أو يغنى هذه الاغنية العـذبة ذات الكلمـات السبع ؟) . ومثل ذلك يمكن أن يقال عن أغنية « طلعت يا ماحلى نورهـا شمس الشموسة » الا أن للكلمات دورا أكبر فيها .

وتأخذ الكلمة أكثر من حقها فى القصـائد العمودية ، وبالأخص فى قصائد أم كلثوم مثل « ولد الهدى » و « ريم على القاع » ، حيث يتحول هذا النوع فى الواقع الى صورة من الغناء تقترب كثيرا من القراءة الشعرية ويكاد يختص بها المجتمع العربى . ولهذا يحتاج هذا النوع الى مواصفات خاصة تعيد له اتزانه : مطرب ذو قدرات صوتية وشـخصية وشعبية متميزة (أم كلثوم ـ عبد الوهاب) ، كلمة من نوع خاص : الكلمة الدينية « ولد الهدى » أو الوطنية « يا سماء الشرق » أو الحضارية « كليوباترا » .

صياغة الكلمة فى مجتمعنا (بمناهجه التعليمية والفنية التى تفصـل فصلا حادا بين **أهل الكلمة** وبين **أهل اللحن والصـوت**) بحيـث تؤدى دورها العادل فى خلق الجو المطلوب للأغنية بالاشتراك مع الصوت واللحن قبل أن يعرف المؤلف عنهما شيئا مطلقـا ـ هذه الصياغة تحتـاج الى قدرات خاصة لا تتفق بالضرورة مع القـدرات الشعرية المعـروفة ، كما تتطلب فى الكلمة خصائص لا تتفق بالضرورة مع خصائص الكلمـة فى الشـعر .

لكى تؤدى الكلمة دورها فى الأغنية فان عليها :

١ ـ أن تأخذ فى اعتبارها ضلع الصوت فتكون **قابلة للغناء** .

٢ ـ أن تأخذ فى اعتبارها ضلع اللحن فتكون **قابلة للتلحين** .

٣ ـ أن تؤدى دورها الأساسى فى **خلق الجو المطلوب للأغنية** على أن يكون ذلك قسمة بينها وبين العنصرين الآخرين .

١ ـ **اما قابلية الكلمـة للغناء** فليس لها ـ كما أرى من استعراض الأغانى الناجحة ـ مواصفات محددة . فمن حيث المبدأ نحن من المؤمنين بالمثل العامى الذى يقول « كل موال بينزه صاحبه » : كل أغنيـة تسر

المتغنى بهـا (والا لمـا تغنى بهـا) مهما كان قبـح صوته ومهما كانت كلماتها . فالدندنة فى الحمام أو فى المطبخ أو فى الطريق تشجى صاحبها . وقد يكون الغنـاء مجـرد كلمـة واحدة أو عبارة عادية يوجهها لصديق (والله ووقعت يا بطل ـ مثلا) . القاعدة ـ كما صاغها الاقـدمون ـ هى : « ما على المنشد من معرب » . أى شىء وكل شىء يمكن أن يغنى. « نعيما يا حبيبى » لليلى مراد مثلا بدأت فى الفيـلم (شاطىء الغرام) على صورة عبارة عادية وجهتها الى « زوجهـا » حسين صـدقى عنـد خروجه من الحمام ثم تحولت ـ كما هو الشأن فى الأفلام الغنائية ـ الى أغنيـة :

نعيمـا يا حبيـبى نعيمـا يا منـايا
يا اللى هواك نصيبى وفرحتى وهنـايا

ومع ذلك فالأمر يتعلق هنا ـ أو ينبغى أن يتعلق ـ بقضية أوسع من نطـاق الفردية ، وأوسع من نطاق المزاج الوقتى ، ويتناول أو يمتد الى ما هو عام ، وله صفات تدخله فى نطـاق المقاييس النابعة من الذوق العـام . وحتى على هذا المستوى اجدنى شخصيا غير قادر على تحديد خصائص تجعل من الكلمـة قابلة للغنـاء . بل اننى أذهب أبعـد من ذلك فأقول ان فى هذه المحـاولة نوعا من التنـاقض الداخلى : ذلك أن صياغة الكلمـات أمر يتعلق بأرقى ملكة وهبهـا الله للانسـان وهى الابداع ، والابداع فى أرقى صوره ـ قدرة مستقبلية خلاقة تتعلق بما لم يدخل بعد فى تراث الانسان . ومن التناقض أن نزعم أن بقدرة أحد أن يصف أو يعين حـدودا لمـا لم يتفتق عنه ابداع الانسان بعد .

نستطيع ـ بدلا من أن نقـدم مواصفات لمـا يمكن أن يغنى ـ أن نحـاول العكس ، فنقـدم ـ عن طريق استعراض نماذج لمـا قـوبل بالنقد من الكلمـات ـ بعض الملامح لمـا « استعصى غناؤه » ـ ان صح هـذا التعبير .

يتلخص النقد الذى وجـه الى كلمـات الأغنية فى نوعين رئيسيين: نوع يقـوم على أسس اجتماعية خارجة عن الأغنية كمنافاة الكلمـات للدين أو للعادات الاجتماعية . ونوع يقوم على أسس فنية تنبع من داخل الكلمـات **ذاتهـا** :

أغنية شكوكو « حمودة فايت يابنت الجيران » التى اشـتهرت فى أوائل الخمسينيات وأذيعت فى الاذاعة المصرية ، قوبلـت فى ذلك الوقت بنقد عنيف لخروجها عن الآداب العـامة حيث كانت تصور بالرمز وبالكلمة وبالصوت لقـاء مختلسا بين شاب وفتاة يتم فى ظلام بير السلم :

حمـــــودة حاسب   دنا سامعة صوت
ماهوش مناســـب   ونا خـــايفة مـــوت

أم كلثوم تغير فى رباعيات الخيـــام كلمـــة « الطلا » (الخمـــر) الى « المنى » فى البيت :

هبوا املأوا كأس الطلا قبل أن
تفعم كأس العمر كف القـــدر

حتى لا تتهم بأنهـــا تدعو الى شرب الخمر . أم كلثوم ايضا تغير فى أغنية أمل حياتى (لأحمد شفيق كامل) من « وبات واصحى على شفايفك » ــ كما كتبها أولا ــ الى « وكفاية أصحى على ابتسامتك » لعدم ملاءمـــة الكلمـــات الأصلية لصورتها لدى الجماهير .

محمد الموجى ــ فى اجتماع الفنانين الذى أشرنا اليه فى بداية هـــذا المقال ــ يرى أن أمثال أغنية « سلامتها أم حسن » لا يحتـــاج الى ميثاق شرف بل الى قانون عقوبات .

أما من الناحية الفنية فاننا نجد أنفسنا أمام مقاييس لا تتفق بالضرورة مع مقاييس النقد المعروفة للشعر . ذلك أن الأمر يتعلق أساسا ــ كمـــا ينبغى أن نذكر دائمـــا ــ باللحن وبالمطرب . واذا قال أحـــد هذين ان هذه الجملة جميلة أو انهـــا غير مقبـــولة ، فلن يستطيع أحـــد أن يغير هذا الحـــكم حتى ولو كان أروع الشـــعراء أو أبرع نقـــاد الشعر . فالأمر هنا يتعلق ــ كما أشرنا سابقا ــ بتوافقات ومصالحات وتنـــازلات بين احساس المؤلف واحساس الملحن واحساس المطرب ، والأخير أهم الثلاثة فى هذه النقطة بالذات .

ذلك ان المطرب ــ وهو ليس بالطبـــع اديبـــا ، ولا حتى مثقفـــا بالضرورة ــ لابد وأن يوجد بينه وبين الكلمـــة حد ادنى من التواصل ــ على شرطه هو ــ اذا اريد له أن يتمثلها معنى وجرسا وايقـــاعا قبـــل أن ينبض لهـــا كيانه فيشدو بهـــا شيئا أبعد من مجرد الصوت واللحن . وهذا يدخل بالموضوع ــ بالضرورة ــ فى تشعبات المزاج الشـــــخصى والثقافة الشخصية للفنان ذى الطبيعة الفردية الحادة :

فريد الأطرش ــ الملحن والمطرب ــ يرى أن « نعم يا حبيبى نعم » لا يمكن أن تغنى ويرفضها ، فيلحنها كمال الطـــويل ويغنيها عبد الحليـــم فتنجح لدى الجماهير .

فريد الأطرش ايضا يرى أنه شـــخصيا لا يستطيع أن يغنى « يادلع دلع » وان كانت مناسبة لصـــباح فتغنيها وتشتهر .

سعاد محمد تغنى من الحان السنباطى :

أنا فى حبك مفقـود الهـدى ضائع أعشو الى نور كريم

فتغير **أعشو** الى **أهفو** على الرغم من ان أعشو أكثر ملاءمة فى موقعها لتكوينها وحدة نفسية ومعنوية ولغوية مع « مفقود الهدى ــ أعشو ــ نور كريم » وذلك احساسا من المسئول عن التغيير ــ على ما يبدو ــ بأن كلمة أعشو لها ظلال كريهة فى اللغة العامية ومن ثم فى مشاعر الجمهور التى تشكلها هذه اللغة .

أم كلثوم تغنى لناجى ومن الحان السنباطى أيضا :

يافؤادى رحم اللـه الهوى كان صرحا من خيال فهوى

فتغير **« رحم الله الهوى »** الى **« لا تسل اين الهوى »** محافظة على براعة الاستهلال الجماهيرى وخوفا من « التشاؤم » الذى قد تسببه العبارة الأصلية .

أم كلثوم تغنى أيضا لأبى فراس الحمدانى ومن الحان عبده الحامولى:

أراك عصى الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهى عليك ولا أمر

بلى أنا مشتاق وعندى لوعة ولكن مثلى لا يـذاع له سر

فتغير كلمة **« بلى »** الى **« نعـم »** ــ على الرغم من الخطأ النحوى فى استعمال « نعم » جوابا مثبتا للسؤال المنفى وما يسببه ذلك من عكس المعنى المقصود ــ ترتكب هذا الخطأ اللغوى فى قصيدة من التراث حتى لا تنطق كلمة « بلى » الفصيحة التى تلتبس بكلمة « بلا » العامية المستخدمة فى مثل التعبير « جاته البلا » .

وايضا ام كلثوم تغنى رائعة مرسى جميل عزيز من تلحين بليغ حمدى:

« طول عمرى باخاف م الحب ــ وسيرة الحب ــ وظلم الحب لكل أصحابه وأعرف حكايات ــ مليانة آهات ــ ودموع وأنين ــ والعاشقين دابوا ما تابوا ــ طول عمرى باقول لانا قد الشوق وليالى الشوق ــ ولا قلبى قد عذابه ــ وقابلتك انت لقيتك بتغير كل حياتى » .

ولكن كلمات الأغنية تنتقد فنيا لاحتوائها على البيتين :

يا اللى ظلمتـوا الحب « وقلتوا وعـدتوا عليه مش عارف أيه **العيب فيكم ياف حبايبكم ــ** اما الحب يا روحى عليه .

ويتلخص هذا النقد ــ وأنا شخصيا أوافق عليه ــ فى أننا لو استعرضنا الأغنية كلها لوجدنا أن « العيب فيكم ياف حبايبكم » لا يتمشى نفسيا مع السياق الذى تسير عليه الأغنية (وقد نقلنا منها جزءا طويلا نسبيا لتوضيح هذا) كما يتنافر لغويا مع المستوى الحضارى

للعبارات المحيطة بها ، بل اننا لا نبالغ اذا قلنا انه يكاد يقترب من « الردح » مع الاعتذار للشاعر الكبير . وقد حدث هذا فى الوقت الذى اشتهرت فيه أم كلثوم بحساسيتها الفائقة للكلمات والتعبيرات وما تلقى حولها من ظلال .

فى أغنية عليا التونسية « مطلوب من كل مصرى من كل مصرية » كلمة مطلوب تذكرنا بقوائم البقالة والحدادة والمطلوب للجزار .. الخ . ومع ذلك فالمقياس ينبغى أن يظل كما قلنا — ما يحس به الفنان ، لا ما تمليه أصول النقد الأدبى المجرد . اننا بحاجة الى بحث ميدانى يجمع خبرات المؤلفين والملحنين والمطربين فى تعاملهم مع الكلمة وما «استصعبوه» منها ، وما غيروه ، وأسباب هذا التغيير .. الخ .

وبدراسة هذه الحصيلة قد نكون قادرين على اكتشاف معايير « عدم الغنائية » للغة من وجهة نظر الأغنية كجنس أدبى مستقل عن المعايير النقدية للشعر .

٢ — **قابلية الكلمة للتلحين** : تضعنا وجها لوجه أمام مسألة الوزن والقافية . ولا يعنى ذلك بالضرورة قضية الشعر العمودى والشعر الحر فهذه من قضايا نقد الشعر لا نقد الأغنية .

من حيث المبدأ كل مادة لغوية يمكن أن تلحن ، أى توزع داخل نظام من الايقاع . ولا يلزم أن تكون هذه المادة اللغوية ذات وزن أو قافية من أى نوع . كل ما على الملحن أو حتى المغنى أن يفعله هو أن يختار نظام الايقاع الذى يريده ثم يغير أطوال أصوات العلة الموجودة فى النص طبقا لهذا النظام فيطيل بعضها ويقصر بعضها طبقا للكميات المناسبة . وهذا شىء نفعله نحن فى محاولاتنا الغنائية ونرى الآخرين من حولنا يفعلونه — هذا من ناحية عامة .

أما فى الأغنية فهناك درجات لا حصر لها من صياغة الكلمة داخل نظام معين من الوزن والروى ، وان كانت تكاد تنحصر بين الحدين التاليين :

اغنية نجاة « وبعتنا مع الطير المسافر جواب » — من ناحية — تكاد تكون خالية من الوزن والقافية فى محاولة من المؤلف لكى تبدو وكأنها نص خطاب عادى : « حبايبنا عاملين أيه فى الغربة ؟ مرتاحين واللا تعبانين ؟ فرحانين واللا زعلانين ؟ مشتاقين ليكم مشتاقين . من عيونكم محرومين . وابعتوا لنا مع الطير اللى راجع جواب : سلام وكلام .

يمكن يريحنا ، واللا يفرحنا .. » . وليس فى هذه الكلمات التزام بوزن يقسمها الى شطرات وأبيات يضطر الملحن الى التعامل معها ، مما لا يفرض عليه أى قيد من نوع ما ، وان كان خلو النص من القافية يحرمه من الموسيقية والربط اللذين تعطيهما للكلمات .

فى الجهة المقابلة تشكل القصائد العمودية ذات الصورة التقليدية صعوبة خاصة فى التلحين . فجريانها على بحر واحد ، ونغمة أصلية واحدة تتكرر فى كل بيت ، وانقسام كل بيت الى شطرين متساويين فى الحركات والسكنات وفى توزيعها معا ، ثم التزام الأبيات بقافية واحدة — كل هذا يؤدى الى تجميد اللحن وتقليل امكانية التنوع النغمى فيه ، مما يؤدى فى بعض الحالات ، وخاصة تلك التى تتطابق فيها « الجملة الغنائية » مع شطرة البيت — يؤدى الى اعطاء اللحن صورة القراءة الشعرية على مصاحبة الموسيقى .

من أوضح الأمثلة على هذا النوع أغنية أم كلثوم من تلحين رياض السنباطى :

ريم على القاع بين البان والعلم   أحل سفك دمى فى الأشهر الحرم

فقد التزم اللحن التزاما كاملا بالشطرات (فيما عدا حالة واحدة) حتى فى الأبيات التى كانت نهاية الشطرة فيها لا تكون معنى مفيدا على الاطلاق ، وهى متعددة فى القصيدة مثل : « لزمت باب أمير الأنبياء ومن » . وكان من الممكن أن تضعف الأغنية لهذا السبب لولا روحانية الموضوع ، وصوت أم كلثوم ، وقدرتها الفائقة التى أرست دعائم الاستماع والاستمتاع بهذا اللون الذى صار « مدرستها » الغنائية التى لا ينازعها فيها أحد . ولهذا لم تلق عزيزة جلال نجاحا يذكر عندما غنت قصيدة مماثلة للقصائد التى كانت تغنيها أم كلثوم :

والتقينا بعد ليل طال من عمر الزمان
نسيته طلعة الفجر وجافاه الحنان

من كلمات مصطفى عبد الرحمن — وهو ممن ألفوا لأم كلثوم — ومن تلحين رياض السنباطى — ملحن أم كلثوم — وبلحن شبيه جدا بالألحان التى صاغها لأم كلثوم (المقدمة الموسيقية الطويلة وتغيير ايقاع اللحن مرتين على طول الأغنية) . فعلى الرغم من جمال صوت عزيزة جلال وعمقه وقوته واتساعه فان رتابة اللحن والتزامه بالشطرات مع طول القصيدة فى الوقت الذى غاب فيه روح الانفعال الجماعى والحضور والرابطة التى كانت أم كلثوم تقيمها مع الجمهور — كل ذلك قد أثر على الاستمتاع بالأغنية .

ولكن غنـــاء القصيدة من البحـــور التقليــــدية ــ أو من الأوزان الملتزمة ــ لا يعنى دائمـــا جمود اللحن أو رتابته . ذلك أن هنـــاك طرقا قد يتبعها المؤلف الملهم الذى يكتب أغنية فى صورة القصيدة ، وطرقا أخرى قد يتبعها الملحن الذى يختار لألحـــانه قصائد من الشعر لم تكتب أصـــلا للغناء ــ هؤلاء قد يتبعون طرقا عديدة للخروج من قبضة البحر والقافية . وتتلخص كل هذه الطرق ــ على اختلافها ــ فى جعل ما يمكن أن يسمى هنا « **الجملة الغنائية** » ــ وليس البيت أو الشطر ــ وحدة النغمة .

من هذه الطرق ــ وهى نادرة وتحتـــاج الى مهـــارة خاصة من المؤلف ــ ضم عدة شطرات فى جملة غنائية واحـــدة ، فتخف قبضـــــة البحر على اللحن (لعل هذا هو السبب فى اعتبار هذا نوعا من الضـــعف فى الصياغة الشعرية عند القـــدماء ؟) .

ومثالها من ابداع الثلاثى العظيم (بيرم وزكريا وأم كلثوم) :

أنا فى انتظـــارك خليـــت ناري فى ضلوعى وحطيـــت

ايـــدى على خـــدى وعديت بالثانية غيـــابك ولا جيـــت

ياريتنى عمـــرى ما حبيت

من هـــذه الطرق أيضا ــ وهى عكس الطريقـــة السابقة ــ تضييع معالم الشطر والبيت بخلق وحدات صغرى داخلية ، او جمل غنائية لهـــا وزنها وايقاعها المتسق ، وقـــد يكون لها رويها أيضـــا ، مع الاحتفاظ لها بحرية الرجوع الى الروى العـــام أو حدود الشطر طبقـــا لمقتضيات النغمة والمعنى . وبهذه الطريقـــة تصبح « الأبيـــات » ذات ايقاعات متعددة ــ بل وقوافى متعددة أيضا فى بعض الأحيان ــ تتبادل فيما بينها على التوالى وتشد كيـــان السامع كله نحو القفلة الكبرى وهى صـــوت الروى العـــام .

من الأمثلة على هـــذا النوع (تقريبا من بحر البسيط) وهى أيضا للثلاثى المبدع بيرم وزكريا وأم كلثوم :

أهل الهوى يا ليل ــ فاتوا مضاجعهم ــ واتجمعوا يا ليل ــ صحبة وأنا معاهم ــ يطولوك يا ليل ــ من اللى بيهم ــ وانت يا ليل بس ــ اللى عالم بيهم فيهم كسير القلب ــ والمتألم ــ واللى كتم شكواه ــ ولم يتكلم وبالاضافة الى كسر الرتـــابة التى قـــد تفرضـــها وحـــدة البيـــت فـــان استخدام **الجملة الغنائية** كوحدة للنغم ، وهى كمـــا قلنـــا ذات أطـــوال مختلفة ، يسمح بتغيير النغمة والايقاع العـــام للأغنية كلها . مثال على ذلك فى أغنية أمل حياتى (كلمات أحمد شفيق كامل وتلحين عبـــد الوهاب وغناء أم كلثوم) حيث يتم الانتقال من جزء ذى ثلاث جمل غنائية متساوية فى الطول تقريبا :

أمـل حيـاتى — يا حب غـالى — ما ينتهيش

يا أحلى غنوة — سمعها قلبى — ولا تتنسيش

الى جزء ذى اربع **جمل غنائية متساوية** فى الطول :

احكيلى قول لى — ايه م الأمانى — ناقصنى تانى — ونا بين ايديك

ثم الى جـزء آخـر ذى اربع **جمـل غنائية متناسقة** فى الطول (طويل — قصير — طويل — قصير) :

عمرى ما دقت حنان فى حياتى — زى حنانك

والا حبيت يا حبيبى حياتى — الا عشانك

اعتماد الاغنية الحديثة — سواء من القصيدة تقليدية الوزن — أو من غيرها — على الجملة الغنائية بدلا من الشطر والبيت فى التأليف والتلحين هو من أهم الأسباب فى النجاح الذى حققته أحب الأغانى المعاصرة . الأمثلة اكثر من أن يحصيها عد :

اغنية محرم فؤاد الجميلة كلمات سيد مرسى وتلحين بليغ حمدى :

يا سـلام يا سـلام — قال جاى بكلام — وكأنه ما فيش — كان بينا خصام ضيع لى سنين — من عمر حزين — على شوق الهوى جرحـه وتعبنى معاه — من قوله آه — على قلبى اللى ما ريحه .

قابلية الكلمة للتحلين تبدأ من المؤلف بالطبع وتستلزم منه شيئا أكثر من مجرد القدرة الأدبية . ذلك أن عليه أن يقيم بنـاء الأغنيـة اللفظى والمعنوى وينسجهما معا بطريقـة تسمح بأكبر قدر من المرونة فى اللحن والتنويع فيه . فالأغنيـة العربية تتميز بأنها تميل للطول نسبيا (بالقياس الى الأغنية الغربية مثلا) . ولذلك فابقاؤها داخل الشكل الغنائى الواحـد أو داخل المقام نفسه دون تفريعات عليه (على الأقل) قـد يضعفها ويقلل من اقبال الجمهور عليهـا . فالجمهور بطبعه يحب التغيير وتطوير النغمة وحتى اذا أعطـاه الملحن بداية عـذبة للأغنيـة فانه يطلب المزيد من التفريعات والانتقالات . وهذه مهمة صعبة على الملحن ويحتاج فى ادائهـا الى كل العون الذى يمكن أن يقدمه له المؤلف .

المؤلف الملهم العـارف بفنون الغناء يعاون الملحن فى هذا الشـأن بتغيير **طول الجملة الغنائية** ، **وتغيير نوعيـة الايقاع** ، **وتغيير طبيعـة الروى** ، وان كان ذلك يتم تلقائيا فى كثير من الأحيان .

أغنية أبدا لن تركع أعلامى أبدا (من كلمات ابراهيم الترزى والحان رياض السنباطى وغناء فايدة كامل) كتبت فى ساعات الصدمة الأولى التى اجتاحت الأمة بعد هزيمة ١٩٦٧ . وهى تعكس العواطف المتباينة التى اجتاحت الشعب فى ذلك الوقت : رفض الهزيمة — العزم على الاستمرار فى النضال — الأمل فى مستقبل أفضل (على الرغم من أن نغمة الرفض الغاضب هى السائدة فيها) . وقد تجاوب الايقاع فى الأغنية مع كل هذه العواطف فى صورة تقطع بأن الأغنية لم تولد مجرد كلمات مكتوبة على الورق . فالايقاع فى الكوبليه الأول منها يهدر بالرفض الذى عبرت عنه جموع الشعب بعد أن خرجت الى الشارع لتعبر عن غضبتها :

أبدا لن تركع أعلامى أبدا أبدا
ابدا لن تغرب أيامى أبدا أبدا
ابدا لن تبكى أنغامى أبدا أبدا
وبعزم حر مقدام أبدا لن تركع أعلامى

ثم يتغير الانفعال فى الكوبليه الثانى من مجرد الرفض الى العزم على النضال والبناء فيهدأ الايقاع قليلا وتطول الجمل :

ابدا لن تركع أعلامى وسأرفعها بجبين الشمس
لترفرف بالملأ الأعلى وتغنى الحان الفردوس

ثم يستريح أكثر فينزاح جانبا من هذه الغيوم الداكنة لنرى من خلالها مستقبلا أفضل ، فيتغير الايقاع تغيرا كاملا مع نغمة التفاؤل :

غدا نطل بالصباح الأخضر
على الجبين العربى الأسمر
على بلاد الحب والاخوة
على بلاد الخير والنبوة

ويقال ان الأستاذ السنباطى لما قرأ هذه الأنشودة اعجب كثيرا بها وخاصة **بالنقلات الايقاعية الثلاث** وقال ان هذا التغيير فى النبض من عمل شاعر حقيقى . وأنا أود أن أتدارك فأقول : لعله قصد « كاتب أغنية » حقيقى .

وتحفل كثير من الأغانى الناجحة بأمثلة كثيرة على هذه المقدرة . وقد كان بيرم التونسى من المبدعين فى هذا الفن . وقد وصل ابداعه الى حد المقدرة الهندسية الفائقة فى النسق الذى ابتكره فى مواويل « الأولة ... والثانية ... والثالثة ... » حيث تنمو الجمل الغنائية نموا هندسيا ترتبط فيه كل اضافة بما قبلها وبما بعدها على المحورين الأفقى والرأسى عن طريق التوازن فى الايقاع والروى وامتداد المعنى فى بناء يشبه درجات السلم ، بحيث يسمح للحن أن يبلغ اعجازه فى نقلاته ، بينما يسير بالمستمع نحو هذه النقلات على طريق يمزج له فيه بين التوقع والمفاجأة :

يبدأ الموال بارساء الوحدات الأساسية الثلاث متوخيا أن تكون كل وحـــدة كاملة لغويا ومعنويا وايقاعيا فى حـــد ذاتها (أى تكون جملة غنائية مستقلة) ولكن تكون فى الوقت ذاته قابلة للامتداد لغويا ومعنويا :

الأوله فى الغـــرام والحب شبكونى
والثانيـــة بالامتثال والصبر أمرونى
والثالثة من غير معاد راحم وفاتونى

ثم تأتى المرحلة الثانيـــة امتدادا للمرحلة الأولى من كل الوجوه ، وتتم عن طريق اضـــافات كاملة من النـــواحى اللغوية والمعنوية والايقاعيـــة ولا تتناسب فقط مع الجمل الغنائية السابقة عليهـــا بل تكون أيضا مثلهـــا قابلة للامتداد لغويا ومعنويا . وبسبب هذه الاضافات التى تغنى الموضوع تصبح الاعادة للوحدات الأساسية مصدرا لنشوة المستمع لا الملله .

الأوله فى الغرام والحب شبكونى — بنظرة عين
والثانية بالامتثال والصبر أمرونى — وأجيبه منين
والثالثة من غير معاد راحوا وفاتونى — قولولى فين

وأخيرا تأتى المرحلة الثالثة وفيها تبلغ النشوة لدى السامعين حدها الأقصى ، ويسابق بعضهم فى محاولة تخمين الاضافات الجديدة — بعد أن اكتشفوا جانبا من التكنيك — فقط ليكتشفوا مرة أخرى أن ما جاء به بيرم ليس مجرد حشو ، بل ثراء حقيقيا ايقاعيا ومعنويا . وتلعب الاضافات هنـــا دورا هاما فى تجديد نشاط السامع ودفع الملل عنه وابقـــاء اهتمامه على أشده :

الأوله فى الغرام والحب شبكونى — بنظرة عين — قادت لهيبى .
والثانية بالامتثال والصبر أمرونى — وأجيبه منين — احتار طبيبى .
والثالثة من غير معاد راحوا وفاتونى — قولوالى فين — ســـافر حبيبى .

من التغييرات التى يقـــدمها المؤلف فى بنيـــة الأغنيـــة والتى تقتضى بالضرورة تغييرا كاملا فى اللحن المزج بين الأغنية الخفيفة (الطقطوقة أو الأغنية الشعبية) والموال . وقـــد اشتهر الفنان فريد الأطرش بغناء هذا النوع لمعرفته بمزاج الجمهور ورغبته فى التغيير والتنويع من أجله ، اذ كان فريد — كما يقول الفنان عبـــد الوهاب — يجيـــد معرفة رغبات الجماهير ويجيد التعامل معها ، ويجيد تلبيتها .

ومن أمثلة هـــذا اللون — من تأليف بيرم التونسى أيضا — أغنيـــة « هلت ليالى » ، اذ تبدأ بثلاثة كوبليهات فى صورة أغنيـــة شعبية ، ذات جمل غنائية متنوعة الايقاع :

هلت ليالى حلوة وهنية — ليالى رايحة وليالى جيه

فيها التجلى — دايم تملى — ونورها ساطع — من العلالى

هلت ليـــالى

ثم تنتقل الى الموال فى بيتين تنضم الشطرات الثلاث الأخيرة فيهما فى جملة غنائية واحدة مما يخفف قبضة الوزن العـــام ويسمح لفريد أن يرتجل فى اللحن ويتفرع فى المقام ما شاءت له اللحظة :

ساعة رضاك يا الهى أسعد الأوقات   أنا أسألك يا رفيع العرش والدرجات

بجـــاه نبينا محمــد ســيد الكونين   تنعم على المؤمنين باليمن والبركات

ثم يعود مرة أخرى الى الأغنية الشعبية ليختتم بثلاثة أسطر من المقام الذى بدأ به مع التنويع أيضا فى الجمل الغنائية :

فى نور جمالك اللى تجلى — أعيادنا هلت مع الأهلة

فرحة ومسرة — الله أكبر — على أمة حرة — الله أكبر

يا رب زدنا — وخد بايدنا — واحفظ بلادنا — اليوم وبكرة

فى الموال كان فريد الأطرش بما أوتى من صوت واســـع المسافات وبتمكنه فى الفن يرتجل ، ويقـــدم العرض الصـــوتى الحـــر فيبدع ويسبح بالجمهور — كل مرة — فى سموات لم يطرقهـــا من قبل ، ويشقق المقامات ويفرع عليها ليعود فى النهاية من حيث بدأ ، خاتما بالقفلات « الحراقة » التى اشتهر بها ، والتى تفقد الجمهور وعيه وتماسكه .

وقـــد اختفى هذا النوع من التأليف (وهو الخلط فى الأغنية الواحدة بين الموال وغيره) تقريبا — على ما نعلم . ويرجع السبب فى ذلك الى قلة المقدرة الغنائية وضـــآلة المساحة الصوتيـــة للمطربين عموما فى الوقت الحاضر ، مع ما يقتضيه غناء الموال من قدرة على الغناء فى طبقات عالية . وهذا أمر يؤسف له ، لأن الموال جزء من ضمير الأمة الغنائى ، وهجرة نهائيا — بدلا من تطويره ، واحلال أشكال ليس لها مثل آصالته محله — قـــد يحدث عنه على المدى البعيد ، فى ميدان التذوق العام للغناء ، مثل ما حدث فى ميدان التذوق العام للشعر .

ولكن الرغبـــة فى التغيير ، ومنع الرتابة فى النص أو فى اللحن (وهما متشابكان عضويا) قـــد يعرضان الفنان للنقد . فقد وصـــف عبد الوهاب شيخ الفنانين فى العصر الحديث بلا منازع — الفنان فريد الأطرش بأنه « كان يصيبه الملل قبل أن ينتهى من اللحن الواحد ، أو الأغنية الواحدة » ثم يضيف « اننى ذكرت من قبل أغنية « أنا واللى باحبه » كنموذج للتفكير الموسيقى الهندسى والنابغ والعـــالى المستوى . ولكن ، قبل أن تصـــل الأغنية الى منتصفها كنا نفاجأ بفريد وقـــد نقلنا موسيقيا الى شىء آخـــر

تماما فى مقطع « انت روحى ... وانت قلبى ... الخ » . ان تلك النقلة تتميز طبعا بالسهولة والشعبية والايقاع الراقص ... كل هذا جميل ... ولكنها تمثل جوا آخر مختلفا تماما عن الجو الذى بدأ منه لحن « أنا واللى باحبه » . ولكن ... هكذا كان فريد الأطرش ! لقد أحب الجمهور دائما، وعمل الف حساب دائما ، ونجح فى التعامل معه دائما » .

ومع ذلك يبقى السؤال الخالد : أيهما له الأسبقية ؟ « الأصول الفنية » أم « احساس الجماهير » ؟ نحن لا ندعى أن الحكم فى هذه القضية لنا ، خاصة فى مواجهة رأى الفنان الكبير . ولكننا فقط نود أن نذكر أن ما يسمى « بالأصول الفنية » ليس الا مجرد تراكمات من الخبرات التى تركها الافراد خلفهم . وحركات النهضة — فى كل الميادين بما فى ذلك ميدان الفن — بدأ معظمها على أيدى الخارجين على «الأصول» المعروفة فى زمانهم. والأيام وحدها هى التى تثبت أى التجديدات تستحق البقاء .

٣ — مساهمة الكلمة فى خلق الجو المطلوب للأغنية :

من الضرورى أن نشير أولا الى أن ما يسمى « بالجو المطلوب للأغنية » هو معنى مركب وشديد التعقيد . واذا كان من الضرورى أحيانا — لسهولة التصنيف — أن نصنف أغنية ما بأنها « وطنية » أو « عاطفية » أو « دينية » ... الخ فان من الواجب أن لا نعتقد — ولو للحظة واحدة — أن هذه العناوين تعبر عن الواقع تعبيرا حقيقيا . ذلك انه لا يوجد ما يسمى بالعاطفة المفردة . فالذى نسميه « بالوطنية » مثلا يمكن أن يكون مركبا من الحب والاعتزاز والشعور بالقهر والرغبة فى الانتقام وأشياء كثيرة تختلف حسب الوطن ، والفترة التاريخية التى يمر بها ، والشخص ، والعمر ، والتعليم ، والطبقة الاجتماعية ... وغيرها . والذى يكتب « أغنية وطنية » قد يحاول أن يعيش بنا فى أى من هذه الأجواء أو فى عدد منها فى الوقت ذاته . وكما أشرنا فى المقال السابق فان أغنية فيروز « القدس زهرة المدائن » تجيش بعواطف متراكبة : الصدمة ، اليأس ، الغضب ، الضراعة ، القهر ، الذكرى ، الابتهال ، الحزن ، الاستمرار فى الكفاح وغيرها .

مساهمة الكلمة فى الجو المطلوب للأغنية هو دورها الأساسى نسبيا — وان كان خلق هذا الجو قطعا لا يختص بها وحدها . فالمعروف أن لكل من المقامات الموسيقية جوه الخاص (يقال مثلا أن مقام السيكا مناسب للجو الدينى) والملحنون يختارون للكلمات المقام المناسب لموضوعها — ولكن بالطبع حسب احساسهم هم وفهمهم الخاص للموضوع. ولذلك فنحن حقيقة فى حاجة الى عمل احصاء على الأغانى التى لحنت فعلا ، وكذلك عمل استبيان لآراء الملحنين للوصول الى اكتشاف نوعية

العلاقة — أو العلاقات — النفسية الموجودة فى مجتمعنا بين المقامات الموسيقية والموضوعات المختلفة ، وعدم الاكتفاء بمجرد الاعتقادات أو التقاليد التى يظن أنها شائعة .

ومع أن المفروض أن الكلمات حقيقة هى التى تقرر نوعية الجو المناسب الذى سيكون للأغنية ، وتقترح الاتجاه الذى يأخذه اللحن والصوت — فان **هناك صعوبات — ناشئة من طبيعة التغنى —** تجابه الكلمات وتخلق لها ما يمكن أن يسمى « حاجز الصوت » يتعين عليها أن تتغلب عليه فى رحلتها ابتداء من الورق (حيث تكون مجرد نص) وانتهاء بالهدف الذى تسعى اليه وهو التأثير على الجماهير :

أهم هذه الصعوبات أن الأغنية تتوجه الى طبقات الشعب جميعا ، اى الى جمهور يمثل الأميون وأشباههم فيه أكثر من ٧٠٪ وحتى نسبة الـ ٣٠٪ الباقية يتمتع أغلبها بحظ قليل من الثقافة والمعرفة والقدرة على تذوق الكلمة المعقدة . فاذا أضفنا الى ذلك **أن** الجمهور يتلقى الأغنية سماعا ولا تسنح له الفرصة لقراءة الكلمات واستيعابها وتدبر معانيها ، **وأن** النطق يتم بسرعة كبيرة نسبيا ، **كما أن** معظم المطربين الآن — بكل أسف — ممن لا يحسنون النطق ، ومن ضعيفى المخارج بالأصوات اللغوية، ومن ماضغى الكلمات (كان لحفظ أم كلثوم للقرآن فى مطلع حياتها أفضل الأثر فى صفاء مخارجها وقدرتها الرائعة على ايصال الكلمة — وخاصة الكلمة الفصحى الصعبة — الى وعى نسبة كبيرة من الأميين) **أن** جانبا من الكلمات يغرق وسط الآلات الموسيقية ، **وأن** كثيرا من أجهزة الاستقبال (الراديو أو المسجل أو التليفزيون) ليس فى حالة ممتازة كما ينبغى للمحافظة على نقاوة الصوت ، **وأن** الجمهور كثيرا ما يسمع الأغنية دون انصات حقيقى (البعض يتكلم أو يؤدى أعماله اليومية) . اذا أضفنا كل هذه المعوقات التى نعانى منها جميعا ونعرفها جيدا لأدركنا السبب فى عدم قدرتنا على التقاط جميع كلمات أغانينا المفضلة ، ولقدرنا مدى عظم المعجزة التى تتحقق فى كل مرة يسمع فيها الجمهور أغنية ويدرك ما تريد أن تقول .

تجابه الكلمة فى الاغنية صعوبات لا تجابهها الكلمة فى الشعر . ذلك أن عليها أن تستجيب لمطلبين من شأنهما أن يكونا متناقضين : **الأول** أن تكون واضحة سهلة شائعة فى الاستعمار بعيدة عن العمق فى المعنى ما أمكن حتى تصل بكل ايحاءاتها وظلالها وكل ما لها فى الجو اللغوى الذى يخلقه لها المؤلف على الورق — تصل الى جمهور غالبيته من قليلى الحظ من الثقافة ويستمع الى الأغنية فى ظروف أقل من المطلوب . **الثانى** أن تكون كما تقول الفنانة شادية — « جديدة جيدة غير مستهلكة تعبر عن مشاعر المطرب

ومشاعر الفنان » ... كلمة فيها الجدة والابتكار فى العبارة لا لكى تحوز رضا المطرب والملحن فقط بل أهم من ذلك لتجذب انتباه الجمهور وتبعث المتعة فى نفسه وتحقق تجاوبه فى الوقت ذاته .

وليس من المفيد أن نلجأ الى ميدان الشـــعر للاستفادة به فى حل هذه المعضلة . ذلك أن الخصائص الفنية للأغنية تنبع من طبيعتها باعتبارها **جنسا ادبيا سماعيا وجماهيريا** بينما تنبع الخصائص الفنية للشعر باعتباره فى الوقت الحاضر (بما فى ذلك الشــعر العامى والزجل العامى) **جنسا ادبيا كتابيا وللخاصة** . أى أننا نرى الأغنية ـــ من وجهة نظر المتلقى ـــ جنسا يقوم على **الانطباع** بينما يقوم الشعر على **التأمل** (اذا صح لنا أن نصـــل بالأمر الى هذا التبسيط المخل) .

لقـــد ألححنا على فكرة التناقض هذه لأننا نرى فيها أساس الابداع فى الأغنية . وكل الأغانى التى نجحت قابلت هـــذه المشكلة وجهـــا لوجه وتعاملت معها بطريقتها الخاصة . ومع ذلك فاستعراض الأغانى العـــذبة الناجحة والمحبوبة من الجماهير يكشف عن أن كل هذه الطرق التى حل بها الملهمون من عباقرة التأليف الغنائى هـــذه المعضلة ترجع عموما الى فكرة أساسية واحدة هى : **استخدام لغـــة الحديث العادية والتعبيرات الشعبية الشائعة كالأمثال والكليشيهات وكذلك استخدام مجموعات الكلمات التى بينها وبين بعضها ألفة فى الاستعمال العـــام بحيث لو ذكرت الكلمة الأولى منها استدعت الى ذاكرة السامع قرينتها (مثل العيش و ... ـــ الشاى و ... ـــ المنديل أبو ... الخ ، فهذه التعبيرات تستدعى كلمـــات الملح والسكر وأوية على التوالى) . فاستخدام هـــذا النوع من اللغـــة يحقق المطلب الأول وهو الوضوح والسهولة وشيوع الاستعمال . ثم انهم يدخلون على هذه التعبيرات تغييرات اما بالحذف أو بالاضافة أو باعادة التنظيم أو وضعها فى سياق جديد ، وبذلك يحققون المطلب الثانى وهو الجدة والابتكار فى العبارة .**

سيد هـــذا النوع من التكنيك هو فى رأيى الخـــاص بيرم التونسى . ويأتى بعـــده كثيرون ممن اقترنت نهضة الأغنية المعاصرة بأسمائهم : مرسى جميل عزيز ومأمون الشناوى وحسين السيد وأحمد رامى وعبـــد الوهاب محمد واسماعيل الحبروك وأبو السعود الابيـــارى وطاهر أبو فاشـــا وعبد الرحمن الأبنودى وصلاح جاهين ، وغيرهم وغيرهم . الأمثلة الآتية تتحدث عن نفسها ولا تحتاج الى شرح :

فمن التعبيرات الشائعة التى تستخدم فى ســـياق جـــديد يفاجىء السامع ويدهشه ويمتعه فى نفس الوقت :

وبدال ما قول **حرمت خلاص** أقول يا ربى **زدنى كمان**
أســـقيه **بنوبنا شـواب** واللا أرد البـاب
ومن استخدام التعبير الشائع مع لغـة الحديث اليومية :
تعتب عليا ليه ؟ انا ف ايديه ايه ؟
الهى يحرسك م العين وتكبر لى يا محمد

ومن استخدام الأمثال :
صبح الصباح قوم يا عطية **دا الرزق يحب الخفية**
ومن استخدام لغـة الحديث اليومية :
وعشان أنول كل الرضا يوماتى أروح لـه مرتين
طـوف بجنة ربنا فى بلادنا واتفرج وشوف
خاف الله ريحنى ما تتعبنيش خاف الله ارحمنى ما تظلمنيش
وآلاف الامثلة غيرها .

ان استخدام الكلمات الشائعة ـ كما يقول مصطفى ناصف نقلا عن اليوت ـ يحرز للشاعر أجمل الانتصارات .

بعض المؤلفين يحل هذه المعضلة لا عن طريق استخدام التعبيرات الشائعة ، بل عن طريق الايهام باستخدام تعبيرات شائعة بينما هم فى الواقع يستخدمون تعبيرا جديدا وان كان موازيا لتعبير شائع . كما نرى فى مطلع أغنية صباح لفاروق شوشة : « والله واتجمعنا تانى يا قمر » . فهذه العبارة تتسرب الى ذاكرتنا وتدغدغ أحاسيسنا ربما عن طريق التعبير المعروف « والله ووقعت يا بطل » بكل ما يحيط به من ظلال .

ان استخدام التعبيرات الشائعة ولغة الحديث اذا تم ببراعة ، كما فى الامثلة السابقة ، فانه ـ الى جانب بقاء اللغة قريبة التناول ـ يصل بالأغنية سريعا الى الأجواء التى يهدف اليها المؤلف ومن أقرب سبيل . فالكليشيه وغيره من العبارات الشائعة فى الاستعمال العام ، عادة ما تتجمع حولها طائفة معينة من العواطف والأحاسيس التى لا يزيدها الاستعمال الا تأكيدا ورسوخا . فاذا استخدم المؤلف الكليشيه فى الأغنية فى سياق مفاجىء مثل :

ماشى كلامك على عينى وعلى راسى
ياريت انا اقدر اختار ولا كنت اعيش بين جنة ونار
خليكوا شاهدين على حباينا خليكوا شاهدين
او اذا سار المؤلف بالسامع فى عبارات عادية من الحديث أو الأوصاف المعتادة ثم فاجأه بواحد من التعبيرات أو الكليشيهات الشائعة مثل :

يا أسمر يا جميل ـ يابو الخلاخيل ـ **ياللى المنديل راح ياكل من حاجبك حته .**

او بمثل سائر مثل :

على ايه تجرى كفاية علينا **العمر بيجرى من حوالينا**

او اذا أعطاه تعبيرا شائعا ولكن بعد أن غير سياقه مثل :

يا مصر يا شهد الأمانى الحب فيكى **ليه طعم تانى**

اذا فعل المؤلف واحدا أو أكثر من مثل هذه الأشياء فان تأثير الكليشيه يكون بمثابة **كبسولة التفجير العاطفى** اذا جاز لنا أن نستخدم هذا التعبير الدرامى .

كلمة « مناهدة » على الرغم من شيوعها فى الاستعمال العام فى مستوى معين من لغة الحديث ، الا أن استعمالها فى مقام العشق يعطيها شحنة عاطفية هائلة تكفى لاستحضار مواقف وصور ذات خيالات معينة . فاذا أضيف اليها بمفاجأة تركيبية « ياخى دهده » لم يبقى لدى السامع اى قدر من المقاومة :

على خده يا ناس ميت وردة
قاعدين حراس **بمناهدة**
ومنين ينباس **ياخى دهده**

على أن استخدام الكليشيه أو التعبير الشائع العذب وان كان له قدرة الارتفاع بالسامع الى الأجواء المطلوبة من أقرب سبيل الا أنه لا يستطيع وحده أن يبقيه هناك طويلا . ولذلك يلجأ المؤلف الى محاورة السامع بل ومخاتلته واستبقاء انتباهه بطرق كثيرة من أهمها استخدام الرمز بدرجات مختلفة من القرب والبعد فى الغموض :

أغنية « سمعت وردة » (كلمات مرسى جميل عزيز والحان محمود الشريف وغناء أحلام) تبدأ بداية بريئة يحسبها معها السامع حقيقة من أغانى الزهور :

سمعت وردة بتقول لوردة الدنيا حلوة قوى النهاردة

ولكن صوت أحلام الدفء يبدأ فى ايقاظ الشكوك ـ على الاقل فى نفس بعض السامعين ـ عندما تحكى «الوردة» عن «الفجر» الذى تفتح له قلبها واتسعت عيناها لندائه :

الفجر لما نده عليا ـ فتحت قلبى ـ ومليت عينيه

وتقوى الشكوك عند السامعين ويدركون أن الأغنية ليست كما تبدو لاول وهلة ، وان كانوا يتخيلون انهم « يكتشفون » حقيقة الامر بمهارتهم الخاصة ، بينما نبرات الأنثى فى حواشى صوت أحلام تستحثهم على الطريق ولا تدع لهم فرصة الخطأ :

م النور عرفته — أول ما شفته — فى كلِّ لحظة — يقرب شوية
وينكسر خاتم السر :

وباس خدودى — وهز عودى — فى نسمة رايحة — ونسمة جاية —
ولقيتنى وردة — وبالجمال ده

ويدرك السامعون او معظمهم على الاقل انهم كانوا فى الواقع ضحية « خداع لذيذ » ، وانهم كانوا حقيقة لا يستمعون الى حوار « وردة » مع الأخرى ، بل كانوا يشهدون « معجزة النضج » فى أحلى فترات العمر .

ولا يفلح ختام الكوبليه بشىء شبيه بالمطلع : « والدنيا حلوة قوى النهاردة » فى استمرار « الخدعة » ، بل بالعكس يذكر السامع بحلاوة الصورة الخارجية للرمز وجمال التوازى بينها وبين الصورة الداخلية ، كما يكشف لهم الطريق الذى سار فيه الرمز من البداية .

وعند هذه المرحلة يستطيع السامع أن يجلس الى الوراء ويسترخى مستمتعا بتطوير الرمز وصياغته فى صورة جديدة ، ومستدفئا بصوت احلام بينما يعطيه تغيير اللحن متعة اضافية ويبعد عنه كل امكانية للملل :

لمحت نسمة مروحة   بتقول لعين نايمة الضحى
يا روحى لو فات الندى   ولقيكى صاحية مفتحة

ثم يتغير لاوزن واللحن أيضا هنا بينما يصل السامع الى حل الرمز بدون اعمال للفكر هذه المرة بل بادراك لا حدود له :

قعدت متزوقة لما الندى يجينى   وكنت متشوقة لكاسه يروينى
ولما فات الندى وشم أنفاسى   ميل على خدي دا بكاس ملا كاسى
ولقيتنى وردة وبالجمال ده   والدنيا حلوة قوى النهاردة

أغنية « يا حمام البر » (أيضا من تلحين محمود الشريف وغناء احلام ولكن من كلمات صلاح جاهين) تستخدم الرمز أيضا ولكن بعمق أكثر . فقد كتب صلاح جاهين هذه الأغنية مع فرحة تحقق الأمنية الكبرى التى جاهدت لتحقيقها أجيال ما قبل الثورة فى مصر : جلاء الانجليز عام ١٩٥٦ بعد احتلال دام ٧٤ عاما . ومن بين الصور التى كان يمكن أن تأخذها الفرحة اختار صلاح جاهين وتر الحزن فتذكر الشهداء والمكبوتين والمقهورين على انفسهم ، هؤلاء الذين رزحوا تحت ثقل الكابوس طويلا ثم لم يعيشوا ليشهدوا معجزة زواله . ولكنه يعبر عن هذه الذكرى فى تركيبة من الرمز يمكن أن نصفها بأنها متعددة الدرجات ، وكلها تدور حول استخدام الاحاسيس التى يثيرها استخدام « الحمام » فى مستويات اجتماعية وحضارية مختلفة وتقوم على درجات شيوع « الاستدعاء اللغوى » لهذه اللفظة فى التراكيب : حمام البر — يا حمام افرد جناحك — وحمامنا فى العلالى .

فى الدرجة الأولى « حمام البر » الذى يرمز للشوق « للمحبوب البعيد الذى لا أمل فى لقائه » فى تقاليد الأغنية المصرية . تبدأ الأغنية بخمس جمل غنائية متوازية النغمة سريعــة الايقاع تشترك الأربع الأولى منهــا فى روى واحد ويؤدى اختلاف الجملة الخامسة فى الروى دور القفلة ، ولكنها قفلة ممدودة تناســب نغمة الحزن السائدة . الجملة الأولى فى الأغنيــة تعبير شائع مثير للانتباه يلخص الدرجة الأولى للرمز فيخيل للسامع أنهــا اغنية شــوق الى الحبيب الغائب . ويقوى هــذا الاحساس عنده صوت أحلام وما يشوبه من نغمة حزن قديم لا تخطئه الأذن :

يا حمام البر ســقف — طير وهفهف — حوم ورفرف — على كتف الحر وقف — والقط الغلة

يتقــدم الرمــز فى الجــزء التالى من الاغنيــة الى درجته الثانية : البشرى بعودة أسباب السلامة والأمن للشعب الذى كان مقهورا مغلوبا على أمره وليس له الحرية على أرض وطنــه . ولكن البشرى تذهب أولا الى رمز المعاناة فى مصر : الحمــام (دى بلادنا خــد براحك) الذى تعلم بالتجربة المريرة فى دنشواى أن الصــقر الكريه قــد ملك عليــه الجو فحرمه من حريته فوق أرضه فطوى جناحيه وأصبح يفكر الف مرة قبــل أن يضرب بجناحه فى سموات بلاده كما شاء الله له أن يفعل . ومع بدء المرحلة الثانية فى الأغنية يتغير الايقاع ويتغير نسق الجمل الغنائية وأطوالهــا ، ويتغير حرف الروى (مما يسمح بتغيير فى اللحن وابقائه حيا) وان كان نظام الروى يبقى كما كان للربط بين عناصر الأغنية :

سلامات يسعد صباحك دى بلادنا خــد براحك
يا حمام افرد جناحك تسلم ان شــاء الله

ثم تصــل الأغنيــة الى قلب الرمز : الرفاق من الشــهداء الذى لا يسمعون صيحة البشرى ولا يهرعون ليملأوا صدورهم من نسيم الوطن الذى طهرته دماؤهم الغاليــة من أنفاس المستعمر :

يا رفاقى الجــو خــالى **وحمامنا فى العــلالى**
ياما كان الــدم غــالى والطبيب اللــه

تعقد الرمز وعمقه النسبى فى هذه الأغنية التى تعد فى رأيى من افضل ما كتب صلاح جاهين — ومن افضل أغانى عصر نهضة الأغنية المعاصرة — لا يحرم الأغنية من الروعة فى جميع مستوياتها . ومع ذلك فمن حقنا أن نتساءل عن نسبة المستمعين الذين سيحلقون مع صلاح جاهين فى الأجواء التى أرادها للأغنية ؟ ولكن هل لذلك أهميــة حقا ؟ ان اختيار نغمة الحزن للحن كله — وهى القاسم المشترك بين كل درجات الرمز ابتداء من الحبيب المفارق الى الشهيد الذى ضحى بدمه الذكى (بل هى فى قلب كل العواطف

التى تجيش بها النفس المصرية) — هذه النغمة هى التى ربطت طبقات الأغنية وضمتها معا برباط وثيق . ويبــدو أن الملحن قــد قرر أن جمهور المستمعين — وهم الأولى بالرعاية — لن يصلوا الى قرار الرمز ، وأنهم سيحلقون فى مستوى « فراق الحبيب » ، ولعل اختيار صــوت أحــلام بما له من ارتباطات معينة فى المجتمع يتمشى مع هــذا الرأى .

لقد استطاع ثلاثى أغنيــة « يا حمام البر » على الرغم من المدخل الفكرى التاريخى الذى بنيت عليه — أن يحقق لهــا قيمة فنية رائعة وأن يصــل بها الى مستوى عال من « التغنى » على كل درجــة من درجات الرمز . فكلمات الأغنية مبنية على جمل غنائية متوازنة فى الايقاع والروى ، وعلى استخدامات ناجحة للتعبيرات الشائعة وترتيب لدرجة شيوعها فى المجتمع ، كما أنهــا تفسح مكانا لكل من الصــوت واللحن لكى يؤدى كل منهما دورا أساســيا فى خلق الجو المطلوب . وكانت النتيجة المدهشــة أغنية تستطيع كل طبقة من طبقات المستمعين أن تتجاوب معها ربما بذات القــدر .

ان كثيرا من الأغانى يحاول أن يقــدم ما يسميه المؤلفون « بالفكرة الجــديدة » أو « غير المطروقة » . ومهما كان المقصود بذلك فان هــذه مسألة ينبغى أن تؤخذ بحذر شــديد والا انقلب الأمر أحيانا الى نوع من المعادلات الرياضية كما نرى فى أغنية عايدة الشاعر من الحان جمال سلامة وكلمات صلاح جاهين (أيضا) :

الورد اللــى حوالينــا	والشمع اللى فى ايدينــا
معنــاه اننــا يا حبيبى	هنعيش فى تبــات ونبات

(ورد + شمع = زواج) . معادلة أقلقت التعبير الشعبى « هنعيش فى تبات ونبات » وأضاعت فرصته . (ولكن من يلوم الفنان اذا كانت زفة العروس لا تساوى عنــده طرد الانجليز من مصر ؟) .

أو ينقلب أحيانا الى نوع من « الشطارة » الزائدة عن الحد ، أو حتى « الفوازير الفاترة » مثل اغنية عبد اللطيف التلبانى من كلمات محمد اسماعيل والحان مرسى الحريرى :

هــدية حمــاتى — فــداها حيــاتى — وترخص فــداها
هنــايا وروحى — وبلســم جروحى — وحلــم رضــاها
هــدية حمــاتى — شريكة حيــاتى

* * *

لقد برهنت لنا الدراسة التى قمنـــا بها لدور الكلمة فى الأغنيـــة ، والنتائج التى توصلنا اليهـــا على اننا لا نستطيع أن نتناول مسألة معقدة كهـــذه فى مقال واحد محدود المساحة بالضرورة . ولذلك سنتوقف هنـــا بعـــد أن نؤكد على مسألتين هامتين :

الأولى :

أن الدور الذى تسهم به الكلمة فى خلق الكل وهو الأغنيـــة مبالغ فيه على حساب اللحن والصوت ، والا فكيف نفسر تأثير كثير من الأغانى فينا فى الوقت الذى قد لا يزيد فيه فهمنا لكلماتها فى بعض الأحيان عن الثلث ؟

لقـــد استمعت حديثا الى أغنية للمطربة الكويتية علية حسنى ذات لحن بسيط جـــدا عبارة عن مارش جنائزى على دقات الدفوف وحـــدها وصفقات بالكف بعد كل كوبليه (توحى باللطم على الأصداغ) ولم أتمكن من التقاط شىء من كلماتها سوى ما ظننت أنه :

آه يا روح الروح مين يسلى الروح

وأشهد أننى فى حياتى لم أتأثر بأغنية على الاطلاق كما تأثرت بهذه الأغنيـــة .

الثانيـــة :

ان الطرق التى تسهم بها الكلمة فى الأغنيـــة مع ذلك كثيرة ومتنوعة، ولكن استعراض أحب الأغانى الى نفوس الجماهير يظهر أن أعظم هـــذه الطرق تأثيرا فى النفوس يقوم على **أنواع من اســـتخدام التعبير الشائع فى ســـياق غير شائع .**

د. السعيد محمـــد بـــدوى

---

* الحلقة القادمة : الانفصام بين أغنية الاذاعة واغنية الكاسيت.

محمود دياب .. قراءة فى بعض أعمال ما قبل الموت

فريـــدة النقـــاش

.. « فأنت تطلق حرية التعبير ، ثم تغـــلق وسائل النشر والاعلام فى وجه كل كلمـــة ليست تردادا للكلمات التى يؤمن بهـــا المسؤلون عن الثقافة والاعلام فتكون النتيجة انك تعيش فى النغم الواحد الذى يفرغ لكثرة ترديدم من محتواه ، ويسلم الحياة الثقافية الى حالة من الرتابة .. والمـــلل .. »

وجدت هذه القصاصة مكتوبا عليها تلك الكلمات واضحة كل الوضوح من بين مئات الاوراق المبعثرة فى مكتب للكاتب الراحـــل **محمـــود ديـــاب ..** وكان قد كتبها بضع مرات بطريقة مشوشة ثم أعاد كتابتها على ما يبدو بصورة مقروءة وقالت لى **هالة محمود دياب** انه كان اثر محادثات تليفونية عاصـــفة مع المخرج « **حسام الدين مصطفى** » يملأ قصاصات كهذه بعد أن يكيل عددا من الشتائم لهذا المخرج الذى لعب دورا بالغ السلبية فى حياته ابان مرضـــه حين تناول اعداده لبعض اعمال دستويفسكى فى التليفزيون والسينما بطريقة سوقية وأهدر كل المعانى التى كان الكاتب يرمى اليهـــا .

وفى صحبة طويلة مع « **دستويفسكى** » عاش « **محمود دياب** » معزولا ووحيدا بطريقة قاسية فى سنواته الاخيرة فيما يشبه عـــزلة المتصوفين .. وكان مرضه العضوى ـــ الذى رفض بارادة حديدية أن يشخصه له **أحد قـــد** اسلمه فى الايام الاخيرة الى نشدان ملح للموت فأضرب بوعى عن الطعام ـــ كما تحكى ابنته .. حتى مات فى الثالثة والخمسين من عمره .. وازاء موته حدث بالضبط ما كان قـــد أسلمه للعزلة : **الاهمال الكامل بل والنسيان ذلك ان ما قاله دياب فى مسرحه وحياته كلها لم يكن مرغوبا فيه من قبل أهـــل الحل والربط فى حياتنا الثقافية** والعامة التى اسلموها للرتابة والخواء والملل .

قبل التدهور الشامل الاخير كان **محمود دياب** قد كتب عملين مسرحيين من جنسين مختلفين تمام الاختلاف « **تخللهما اوبريت دنيا البيانولا** » ـــ أحدهما مسرحية كوميدية من فصل واحد هى « **أهل الكهف ٧٤** » المنشورة فى هـــذا

العدد — والثانية مأساة هى « **أرض لا تنبت الزهور** » والتى كان باستطاعتها أن تثير جدلا طويلا على مستويات عديدة فى الحياة وفى المسرح لو انها لقيت تجسيدا لائقا وجمهورا واسعا .. وهى لم تلق **لا هذا ولا ذاك ، ذلك أن محمود مثله مثل كل مسرحى عظيم كان يرى فى المسرح عملية شاملة لاعادة الخلق الفنية لوجود الجماعة .. لاشواقها ورؤاها الكامنة والغامضة .. لتصورها للمستقبل . اعادة خلق يضع لبنتها مؤلف يدرك أن عالمه لا يكتمل أبدا بمجرد القراءة ، وانما يكتمل ويكتمل على مستويات عديدة حين يلتئم شمل اجتماعى واسع يعيد صنع ما خطه هو على الورق ، واعادة الصنع عملية يتعلم منها المؤلف قبل سواه .. وكم حلم هو بهذا التواصل الفذ مع الناس .. هذا التواصل الذى بذل جهودا مضنية معاكسة لطوفان التدهور العام لكى يخلقه** .. حين أخذ يجمع الاموال من هنا وهناك ، يدبر ويقتصد ويكتب مسلسلات تليفزيونية — لم يكن راضيا عنها تماما — ليبنى على قطعة أرض يملكها فى الاسماعيلية — مسقط راسه — « **مسرح الاصدقاء** » كما أطلق عليه وحلم به . **كان يدرك منذ حرب ٧٣ بصورة غامضة — ازدادت وضوحا وعمقا فيما بعد — ان الوجود الطفيلى الاسود سوف يحدث آثارا تترية على الثقافة وخيل اليه ان مشروع نجاته هذا ممكن التحقيق .. وحين عجز عن تحقيقه لاسباب كثيرة جدا .. قام بعملية اعادة خلق بل واستشراف فذ للمصير المحتوم لهذا الوجود الطفيلى فقذف الينا فى قمة ازمته بكرة لهب مشتعلة تحمل بذور انطفائها فيها .. وتقدم فى لفة تخلق المسرح خلقا مأساة السقوط فى جنبات عالم قبيح فى « أرض لا تنبت الزهور » .**

يقول المؤرخ والعالم المسرحى الفرنسى « جان دوفينيو » ان من سمات الاعمال الكبيرة أن تثير اسقاطات مختلفة فيما بينها ، وأن تستدعى تأويلات لا نهاية لها .. » (*) .

وهكذا كان مسرح محمود دياب كله . تلك الفضيلة التى أخذت تجد تكثيفا وتركيزا بالفن فى قلب أزمته وعقب اخفاقه فى بناء مسرحه الخاص الذى حاصرته لا فحسب عقبات البيروقراطية وانما أيضا انغماس الجمهور بصورة متزايدة فى طاحونة الانفتاح ومتطلباته وخاصة فى مدينته التى كان احساسه بوجود الحدود الاسرئيلية قريبة منها للغاية يولد لديه تداعيات مأساوية ويخلق رؤية غارقة فى الكابوسية والتشاؤم .. وكثيرا ما قال لى فى

---

* جان دوفينيو — ترجمة : حافظ الجمالى
سوسيولوجية المسرح ..ص ٢٧.

محادثات تليفونية منقطعة « ان اليهود يبنـون مسـتوطناتهم فى الاسماعيلية فكيف سيكون بوسعى أن اقيم مسرحى .. ؟ **كانت المعرفة المسبقة عن طريق الحدس واللمس تجعله قادرا على استشراف صورة الدمار الشامل المحدق .. والذى تبدى فى بناء عالمـه كله بعد هذه المرحـلة ضرورة ملحة فضـلا عن المأساوية الكامنة فيه .**

عندما بدأت مباحثات الكيلو ١٠١ سنة ١٩٧٣ وكان منغمسا فى كتابة مسرحيته « **رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسالة الحرب والسـلام** » قال « **هـا قد بـدأ البيع وسوف تستلم امريكا كل شىء عن قـريب ..** » كان حدسه .. بالرغم من الروح التحريضية التى تشبعت بها تميرة ـ ينطلق ويتأسس من الهزلى المفرط الى المأساوى الشامل وبين الطرفين نشأت هذه الامكانية الفنية للامساك بجماليـات خاصة للدمار بـدت أوضح ما يكون فى « **أرض لا تنبت الزهور** » كما سيتضح فيما بعـد .

فهل كشف له المرض ياترى عن خبايا ما يحمـله الضمير الجمعى من أشواق وما يختزنه من أساطير وحواديت مطمورة حول العلاقة القديمة بـين اطراف الصراع الآنى ـ العرب والاسرائيليين .. فمن قتل من فى الحواديت الدينية .. ومن اعتدى على تراث الآخر .. ومن تلقى الرسالة .. ومن ومن .. لكنه قبل ذلك كله كان ينطلق واقعيا من نقطة صغيرة جدا وملموسة للغاية هى ثغرة الدفرسوار ثم مباحثات الكيلو ١٠١ وأخذ يستشرف عبرهما صورة الدمار الشامل ..

سوف يكون بوسعنا ـ لو أحسنا اكتشاف هذه العلاقة المعقدة بـين الواقع كما رآه وكما أعاد تركيبه فى حالة صـدام ـ أن نجيب على سـؤال جوهرى بالنسبة لعالمه **كيف دخل محمود ديـاب بطريقته الخاصة ، بجنونه الروحى الى صلب النسيج الحى للتجربة العامة بمحركاتها وسماتها الرئيسية وقواها التى تستعصى على التجريد للمتأمل العادى وفعل ذلك وهو فى قمـة أزمته ؟** واستطاع ـ وهو فى قلب الازمة ـ أن يستبعد التجـار والسماسرة والمرتشين الذين امتلأت بهم « **بـاب الفتوح** » .. ليخلص بصورة عبقرية جوهر اللعبة العامة التى أدارت بها الطبقة الحاكمة دولاب حركتهـا كله فى اتجاه أمريكا واسرائيل أى : التضليل .. فيقدم لنا فنانا وجاسوسا حرفتـه القماش والاصباغ وتضليل الملوك والملكات . وكان هو نفسه موغلا فى الحلم بطريقة عضوية بحتة .. كان موغلا فى الانفصال .. وهناك من هذا الانفصال أدرك عملية التزوير الشاملة .. هنا وهناك .. هناك حلم قومى كاذب ..

وهنا سلام كاذب .. هناك صورة محكمة للحلم .. وهنـــا صـــورة محكمة للسلام .. وفى الحالتين كان « بن الحكم » المصور يلعب ذات اللعبة ..

أدرك أيضا مسألة الاستعصاء الكلى للسلام ، واستحالة استقراره ، **وبوسعنا ان نقول بثقة انه استشرف فى أخر عام ٧٩ وبصورة ثاقبة ما حدث بعد ذلك فى لبنـــان ..** كانت صورة الارتطام التى خلقتها حالته الروحيـــة تجد تداعياتها المتسقة للغاية فى هذا العـــالم الوحشى القبيح القـــائم على استقرار مصطنع وعلى اللعب فى الاساس ..

لم يكن فى « **أرض لا تنبت الزهور** » يقوم فحسب بخلق واقع آخر .. وهميا بديلا عن قبح وفوضى الواقع الفعلى .

طالما وقف **ديـــاب** على شرفته وبصق على الشارع وهو يسأل الناس ألستم جبناء .. كيف تتحملون كل هذا . ؟ »

ملأته الرؤى والتمزقات .. واستحضر الاشواق المتناثرة وأطـــراف الفوضى العميقة .. ليكون الدمار الذاتى الذى ألحقه بنفســـه موازيـــا تماما لانتحار « الـــزباء » التى كان بوسعه وببساطة أن يخط لهـــا مصيرا آخر .

وسوف يكون مفيدا أن نسعى فى مناقشتنا لهـــذه المـــأساة للاجابة على ســـؤال مركزى .. مركزى لا دراميا فحســـب وانما قوميا ووطنيـــا .. بل وانسانيا كذلك ..

هذا السؤال هو : هل كان اختياره لمصير « الزباء » مجرد التزام حرفى بوقائع الاسطورة العربية كما تناقلها الرواة ؟ ان اجابتنا سوف تقول الكثير لو تأملنا هذه المقتطفات من مذكراته المشوشة ـــ وقد عجزت حتى الآن عن استخلاص أشياء محددة ومتكاملة منها ولابد من اخضاعها لعمل علمى دءوب ومتصل حتى نفك رموزها ونقرأها قراءة صحيحة .

يكتـــب ديـــاب :

« ان الله يكره بائعى أوطانهم لانهم يبيعون الله .. »

ثم يتبعها فى الصفحة ذاتها .. « **لن نكون قادرين على تغيير وجه الحياة من حولنا الا اذا بدأنا بتغيير أنفســـنا .. انى اكره الانسان الذى يقول نعم وهو بقلبه يقول لا ..** »

ثم يخط فى الورقة ذاتها « **تساؤلات لا تكاد تظهر حتى تموت ..** »

كان أيضا يدرك فى قمة أزمته تلك الحاجة الملحة الى التغيير .. الحاجة الى الفعالية فهو واحد من مسرحيين قلائل عرفوا بصورة حاسـمة كيف أن أن المجتمع يضع فيما يمثله المندوبين عنه على خشـبة المسرح ـ صـورته للمستقبل .. يضع اشواقه ، يضع بعض قدرات المارد الذى يختزنه فى داخله ويسعى للخروج لاجراء التغيير ، وحين يخيل للمؤلف انه قد امسك بخيط مـا للتطابق بين المجتمع الذى ينقده أو يعيشه وبين مسرحه ، وحين يظن انه قـد امسك بكل أطراف هذه اللعبة فانها سرعان مـا تتجاوزه فى دوامـة الحياة الفنية التى تتخلق على المسرح .. ولعل نموذج « جالاتيا » تمثال المرأة التى سعى الفنان اليونانى الى أنسنته وانطاقه يكون نموذجا دالا للغاية هنا .. فهى تخرج الى الحيـاة تحب وتحلم وتعيش حياتها الخاصة وتكشف للفنان عن أشواق ورؤى لم يكن قد كشف عنها لنفسه من قبل .. وهذا هو ما يحدث لدى **محمود ديـاب** .. حين تتكشف التماثيل عن باشوات وكبـار ملاك فى « **أهـل الكهف** » وحين يمتزج الواقع بالاسطورة وحواديت الرواه بالحيـاة المعاشة فى « **أرض لا تنبت الزهور** » حيث تتجلى القـدرة على النبوءة .. ويصبح الوجود الصهيونى القبيح حالا ومهيمنا . تنتهى أهل الكهف بأن تضعنا على حافة الصدام من جديد .. الصدام الذى لم نكن نعرف شيئا عن تصاعده ومصيره فى تميرة : ولكننا عرفنا بشكل جيد أطرافه .. الفلاحون الذين قدموا ابنهم شهيدا فى الحرب فى الوقت الذى تسلط فيه المـالك الكبير بعقد مزور لكى يستولى على أرضه فحملوا فؤوسهم للدفاع عنها .. كان الصدام فى **تميره** يفتح آفاقا جديدة تمثلها ودعا اليها فى « **باب الفتوح** » حتى ليبدو خروج التماثيل الى الحياة خروجا مقرونا بالموت .. الموت الفعلى الذى كانت قـد بلغتـه التماثيل بجمودها ، والموت المحدق الذى يدعو اليه الشاب الجاد الذى أخذ يقود الناس لحصار التماثيل واعادتها الى مكانها وهو يشرح لهم ما تمثله من تهديد للحياة . حين طلبت الى الصديق محمـود ديـاب باسم مكتب الكتاب والفنانين فى حزب التجمع أن يوافق على انتاج مسرحية « **أهل الكهف** » .. قال لى ألا ترين أنها تنتمى الى تاريخ الأدب .. افضـل أن اكتب لكم شـيئا جديدا .. وكان قد كتب أهل الكهف بتكليف من جمعية مسرحية صغيرة شاركت معه ومع عدد من المسرحيين فى تأسيسها هى « المركز المصرى للدراسـات والتجارب المسرحية » . وأصدرت أجهزة الامن قرارا بحلها بعد أحـداث يناير ١٩٧٧ .. وكان حلها هذا من بين الاسباب التى آلمته الما عظيما .

كان يعنى بتاريخ الادب أن ما تنبأ به فى « **أهـل الكهف** » على المستوى الواقعى أصبح حقيقة سافرة .. وأن عنصر الكوميديا فى عمله القصير هـذا سوف يصبح باليا .. ويفقد مع شروط الواقع الجديد قدرته ، خاصة بعـد أن استولت الثورة المضادة على مواقع قيادية وأخذت تدفع بمصر فى اتجاه اسرائيل والامبريالية الامريكية من جهة وفى اتجاه الملكية الخاصة والنشـاط الطفيلى من جهة أخرى .

وحين سأله الناقد ((**نبيـل فـرج**)) عن العـلاقة بين مسرحيتـه ومسرحية توفيـق الحكيـم المســماة ((**بأهــل الكهـف**)) أيضـا قـال « ناقش توفيق الحكيم فى مسرحيته قضية فكرية مجردة تتعلق بالزمن والخلود وما شـابه ذلك ، أما مسرحيتى فتناقش قضـية أخـرى تتعلق فى المفهوم النهائى للمسرحية ـــ بامكانية هـدم السد العـالى فى بلادنا بسـبب تغير المهندس المسئول ، أو تغير الافكار عن المهندس نفسه . ببساطة لا علاقة لمسرحيتى بمرحية توفيق الحكيم الا فيما يتعلق بالاسم ، ولذلك فقـد أسميت مسرحيتى ((**أهل الكهف ٧٤**)) . **كان محمود دياب وهو يصف ((أهل الكهف ٧٤)) بأنهـا تنتمى الى تاريخ الادب سنة ٧٧ يظن أن التوتر الاجتماعى ـــ الاقتصادى ـــ السياسى المتشابك الذى عبرت عنه بطريقة مركزة قد وجـد حلا نهائيا فى انتصار الثورة المضـادة .. ولكن سرعان ما قـدم له الحاضر براهين جديدة تؤكـد أن الصراع لم يتوقف ، وأن التوتر قـد ازداد على العكس ـــ حدة وبروزا ، وأن ((أهل الكهف ٧٤)) سوف تظل عملا مضارعا بقوة ، وقـد تنشأ أسئلة مشابهة لسؤاله حول انتمائها للتـاريخ فقط حين تنتصر قوى الثورة ..** وحينئذ سوف يكون على المخرج الذى يتناولها أن يبحث فيها عن مناطق جديدة تماما لن يكون بوسع أحـد الكشف عنها مسبقا .. تماما كما هو حالنا مع النصوص المسرحية التى تنتمى لزمان غير زماننـا .. تطور « أهل الكهف ٧٤ » الفكرة ـــ الواقعة التى لاحت لنـا كحالة فردية فى ((**تميره**)) حين ظهر الحـاج ((**دسوقى**)) ليقدم ورقته المزورة .. ففى « أهل الكهف ٧٤ » يظهر الكثيرون **ففى صلب عالم محمود دياب ثمة ظهور مفاجىء ، لعبة قاسية تنزل علينا .. من الزوبعة .. الى باب الفتوح الى تميرة الى أهل الكهف .. وهى سمة بارزة فى صميم بناء عالمه كله .**

***

نحن فى قصر لاحد الباشوات القدامى تحول الى مخزن للتحف والتماثيل يقف عليه حارس يحفظ التعليمات جيدا ، ويشرف على تنفيذ قرار حكومى يقضى باصلاح الكهرباء فى كل مخازن التماثيل فى المدينة .. وفجأة تدب الحياة فى تماثيل مخزنه ويستقيظ الباشوات القدامى يبحثون عن أملاكهم وثرواتهم ويتجمع الناس فيخرج من بينهم قائد يرشدهم فى الوقت الذى يدافع فيـه رجل أطلق عليه المؤلف اسم كاف كاف ليساعد التماثيل على اجتياز اللحظة الصعبة فى الخروج الى الحيـاة .

تنم حالة الكشـف والمواجهـة عن قـدرة على استشراف التمزقات التى تجرى فى الحياة الاجتماعية وتفعل فيها فعلها بل وتجردها وهى تستقطر الكوميديا من المواقف الصغيرة والتفجرات الكبيرة .

فحين كتب **ديـاب** هذه المسرحية القصيرة لم يكن الطوفان الرجعى قـد اتضح بسفور ، وكانت سياسة الانفتاح الاقتصادى مازالت تحبو فى

حين امتصت حرب أكتوبر شبه الظافرة الكثير من عوامل الحدة والتوتر فى المزاج الجماهيرى فاستكانت الاشكال الملموسة لعام أو بعض عام بعد الحرب .

ينتقى المؤلف علاقة تقليدية طالما نشأت حولها الكوميديا فى عصرها الذهبى هى علاقة الخادم بالسيد ليبثها بدرجة عالية من التركيز عناصر توتر جديدة تكشف وتتنبأ بالصراع الضارى بين الطبقات الذى كان محتدما وتمركز حول الجهود المضنية للعالم القديم والتماثيل ، لكى يستعيد القيادة ، ذلك العالم القديم الذى ظن حسان الموظف الطيب انه قد ولى الى الابد .. ويتضح لنا أنها مجرد اغفاءه لقوى الاقطاع والرأسمالية الى حين .. اغفاءه طالت لكنها لم تبلغ حد الموت ، بل ان موتها كان مشكوكا فيه فهى تطارد حسان ككابوس حتى قبل أن تصحو لكن احدهما لا يعرف لغة الآخر فاللغة التى سادت فى زمان النوم اختلفت تماما وهكذا يستخرج الكاتب من الصورة الواقعية للغاية التى تخلقت من الموقف الذى ألقى بشخصياته فيه قدرات كوميدية عالية .. حيث يخلق الطرفان النقيضان حالة صدام (حتى فى الكلمات) . من حس ثاقب بالمفارقة لدى تجابهها ، ثم اختيار شخصيات من الناس العاديين لتتركز فيهم سمات ومعالم المناوءة — حتى بخرافاتهم وعاداتهم البالية :

يصرخ حسان :

« ولا ها تعدوا الباب ده الاعلى جثتى .. » **فهو يعرف بخبرة الحياة .. بالحدس وبالعمل الملموس أن هؤلاء الذين استيقظوا فجأة يبشرون بالخراب أى بالكارثة الاجتماعية المحدقة وهى التى كانت مازالت تعتمل بشكل غامض فى ضمير المجتمع .. حيث يستيقظ من السبات الطويل خصم التقدم الانسانى،خصم النهوض البشرى،خصم المساواة والملكية العامة ليشهر السلاح فى وجهها جميعا . ويبدأ الاقتتال .. ان هذا الخصم الذى يمسح عن جسده وعينيه آثار نعاس عشرين عاما يجد نفسه فى مواجهة واقع جديد .. حيث الخادم — الذى كان تابعا فى الماضى — خصم وند فى الحاضر ..**

أراد المؤلف ان يقيم كرنفالا نسخر فيه معا مما أوشك أن يحل بنا .. مما كان قابلا للسخرية حيث يبرز أمامنا فى حالة فعل أحمق .. نضحك منه أو نزيحه جانبا فى مشهد كوميدى من نوع خاص حيث الطبقة التى تسترد السيادة مازالت مغمضة العينين تهرش رأسها وتنفض التراب .. وهى تتسلى وتطلق لنزاعاتها الصغيرة الفنان .. ذلك أن زمان اخفاقها النهائى لم يكن قد حل .. ولم يكن احكام الدائرة عليها فى ذلك الحين واردا .

وحين تستفيق تماما .. حين تتجلى وهى تحمل بـذرة الدمار الذاتى فى داخلها ينتقل بها الكاتب الى أرض المأساة .. حيث المصير المحتوم .. والدمار المحتوم حيث الدائرة المغلقة .. والى هناك .. الى تلك الارض التى تشى بكل شروط المأساوى **« أرض لا تنبت الزهور »** ينتقل **« محمود دياب »** الى المأساة الحافلة بكثافة الشعرى والتى أدرك بذكائه الثاقب أنها سوف تظل مقروءة لزمن طويل قبل أن تجد مسرحا وجمهورا .. وبنفس المقـدرة العالية على الاستشراف رأى الخرابة المقفرة التى ينجرف اليها التيـار العاتى للسلطة الملكية حيث يسعى الدمار بقوة فى الواقـع ويزحف بنفس القوة على روحه فيستسلم لحالة عالية من الحساسية المقطرة ليستخلص ما فى احشاء هذا الواقع القبيح من قبح .. ويكتب ما يشـبه الوصـية .. قبل أن يغيب عنا طويلا فى المرض .. ثم يغيب نهائيا فى الموت .

الانهيـار الأخـير

« أرض لا تنبت الزهور » واحدة من المسرحيات العربية القليـلة الكبيرة ، وطالما بحث النقاد ومؤرخوا المسرح عن الملامح الاصلية « لمأساة عربية » ولم يتوصلوا الى الكثير بعد قراءة عميقـة فى طقوس الشيعة فى كربلاء فى ذكرى استشهاد الحسين بن على .. ثم قدم **الفريـد فـرج** فى **« الزيـر سـالم »** اجابة محكمة ، وتلك هى الاجابة الثانية .. وبينهمـا تقف ثنائية **عبد الرحمن الشرقاوى «الحسين ثائرا» ، «الحسين شهيدا»** .

ثمة محاولات سردية كثيرة استخدمت ما فى التاريخ من وقائع كبرى واستعادت شخصياته ولكنها فشلت فى أن تثير هذا الصخب فى الحيـاة الاجتماعية ـــ الثقافية أو أن تضع فى تاريخ المسرح العربى علامة ما ، وهى مسرحيات كثيرة للغاية .. مملة لم تجد أى عقبة فى ظل القهر العام بل شقت طريقها الى المسرح بيسر فائق واستندت الى معرفة بعضهم بأصول الحرفة دون النظرية الشاملة أو الاستيعاب المكثف لمعنى المأساة ودورها والكيفية التى تصبح عبرها معاصرة .

يقـول **جـورج لوكاش** :

«وحقيقة أن الصراع الشخصى الملموس الذى يعالج فى هذا المسرحيات ليس له أى بعد تاريخى واسع ، أى أنه لا يقرر على نحو مباشر مصير الامم والطبقات ، لا تغير من هذه الحقيقة بأى شكل . والشىء المهـم فى هـذه المسرحيات هو أن الجوهر الاجتماعى الداخلى للصدام يجعل منه حـدثا حاسما ، تاريخيا واجتماعيا ، وان أبطال هذه المسرحيات يملكون بداخلهم **ذلك المزيـج من العاطفـة الفـردية ، والجـوهر الاجتمـاعى** الـذى يميز الافراد التاريخيين العالميين . ان غياب عنصرى الحياة الدراميين هذين معا هو الذى يجعل معظم المسرحيات البرجوازية ولسوء الطالع ، معظـم

المسرحيات البروليتارية تافهة ومملة ولا تثير الاهتمام بدرجة كبيرة ..» *

نحن بصدد عالم يتبلور انهياره الوشيك فى شخصية مركزية هى زينب الزباء ملكة تدمر .. فهى تعد لعرسها مع جذيمة الابرص ملك الحيرة الذى قتل أباها .. واستدرجته بالألاعيب الى قصرها لتقتله . تنجح « الزباء » فى الثأر لابيها بقتل قاتله وحين تفرغ من مهمة الانتقام تفتح الباب واسعا لاعداء تدمر يمثلهم الوزير « قصير بن سعيد » الذى ينتهى به الامر الى فتح أبوابها لجيوش الحيرة وملكها للانتقام من تدمر ومن الزباء ملكتها .

عالم تدمر متآكل خاو قبيح وعقيم .. الزباء عاجزة عن الحب .. تشحذ روحها لاتقان طقوس القتل الدموى لا الحرب التحريرية ، والفارق هنا جوهرى ودقيق انه الزباء التى تنفرد وحدها بالتقرير لا تستمع الى قائد جيشها لا نصيحة ولا مشورة وتدير عجلة انتقامها لابيها كأنها لعبة بل أنها تفرط فى استخدام هذا التعبير .. اللعب والالاعيب . والتآكل قائم فى العالمين المتصارعين حتى الموت حيث يستعصى الانسجام .

« ان اتجاه الخلق الخيالى يميل الى الواقع من اجل اكتشاف مناطق جديدة من التجربة .. » ** .

تلك المنطقة التى يكتشفها دياب هى أفـول العالمين وهو يقودنا عبر ذرى هذا الافول ودونما تعرجات الى الخلاصة الاساسيه لمسرحيته التى قام الحدث المركزى فيها على خطيئة أصلية فاستعصى السلام واستعصى التناغم وحلت الخديعة والألاعيب محل التحرير والتحرر .. فعلى الجبهتين المتعاديتين موت وخراب ودمار وعزلة كاملة عن الناس يقول جذيمة للزباء وهو ينتظر طقوس قتله :

« أنا وأنت نقف على أرض واحدة هى أرض بلا أخلاق .. » ***

فشعب تدمر بائس ضيقت عليه نزوات الملكة الخناق فى سبيل ثأر أبيها دون مشورته ، وشعب الحيرة هو جماعة من التجار وعليه القوم الذين يتآمرون حتى يفتحوا تدمر لتجارتهم .. أما هذا القطاع الغالب والبائس من الناس فلا يدخل فى حساب أحد . نحن لا نجد هنا أو هناك جماهير تهب لمساندة الملكة أو حمايتها من أعدائها وأعداء تدمر .. ان الجماهير التى توافدت مجتمعة الى أبواب القصر القديم لمساندة حسان فى **« أهـل الكهف »** أو تلك التى حملت فى قلبها وعقلها كتاب أسامة بن

---

* جورج لوكاش ، الرواية التاريخية ص ١٤١ ترجمة الدكتور صالح جواد العظم بغداد ٧٦

** دومينيو ــ المصدر السابق ص ٦٩

*** مسرحية أرض لا تنبت الزهور ــ محمود دياب ــ مجلة المسرح العدد الثالث نوفمبر ٧٩ ، ص ٩٨ .

يعقوب دليلا للثورة فى « **بـــاب الفتــوح** » تغيب تماما عن هــذا الصراع الملوكى الذى يستمد قدريته من شمولية الصورة المعروضة لمصير الطبقات المنهــارة على الجانبين (مصر واسرائيل ــ الحكام العــرب واسرائيل ــ الحكام العرب والامبريالية العالمية .. الخ) انه الغياب المحسوب الــذى يفتح الباب للمأساوى ويغلقه على الملحمى ــ البطولى لان الافول العام ، الافول الذى لا مقر منه هو عملية تاريخية دفعتها مخيلة الكاتب الى نهايتهــا القصوى فولدت المأساة .. انه الغياب الذى يجعل تسلط النزوات والرؤى ... والجنوح المجنون للعب والمغامرة لدى الزباء المنتقمة جزءا لا يتجزأ من الشروط الاجتماعية لسقوطها .. فالزباء وحيدة برضاها .. باختيارها .. معزولة فى الانتقام .. وقد انتصرت مؤقتا ولكنه انتصــار جزئى مشروط باستكمال لعبتها فى فتح الباب على مصراعيه للاعداء .. معزولة فى الخيال الأسود الذى أججه موت أبيهــا غيلة .

لم يكن مقتل جذيمة عملا جميلا ولم يلبسه الكاتب صورة العدل الالهى .. بل يكتسب العنف الدموى الطقوسى فى تنفيذه معنى أشــمل كثيرا من الانتقام العادل لقتل سابق خسيس .. انه قرين الانحدار والتردى ، قرين التآمر والفوضى الروحية والقبح والثعابين التى يمتلىء بها العمل وتمتد دلالتها لتستشرف التدهور العام على نحو فريد .

القبح هنا وهناك .. النصر الجزئى هنا يسلم للخديعة ثمرتــه .. والتجار هناك يحكمون العالم باسم الوطن .

يقول « عمرو بن عدى » ملك الحيرة وابن أخت جذيمة الذى قتلته الزباء ــ يقول لكبير الحــراس :

« أعرف من لقتك هذه الكلمات مثلما اعرف من جميع هؤلاء الناس . لقد ورثنا ملكا تأكل الفئران قوائمه وما أكثر ما فيه من فئران اذهب يا كبــير الحراس فأنا لا أشك فى أمانتك واخلاصك لمن تعمل لحسابه وتخضع لاوامره وهو ليس أنــا ... »

هنا وهناك تركة قبيحة .. مكائد القصور وجشع التجار باسم الثأر للملك القتيل وباسم صيانة المــلك .

فتش تحت التــاج

وهناك .. فى « تدمــر » حيث كان قد تم نصر صغير ثمة حالة من الكلال العام .. حالة من الخواء .. رهط من الرجال الجوف العاجزين .

يقول نبهان العجوز وزير الزباء :

« .. انك تفتش تحت التاج عن انسان فلا تجد سوى ملك . اما انت اذا فتشت تحت ثياب وزير الملك ــ فلن تجد شيئا على الاطلاق (ويزيح طرف عباءته مفتشا عن نفسه) **لا شيء .. لقد سرق نبهان ..** (ويضحك ضحكة صغيرة فينهيها بتنهيدة) **.. لقد عاش نبهان طويلا .. هذه هى الخلاصة .. » .**

انها شيخوخة طبقة .. شيخوخة حكم بأكمله انتهت الى الابد امكانية التحول من داخلها أو داخله .. كان ذلك زمنا سعيدا انفض حين حلم أسامة بن يعقوب بامكانية التحول من داخلها فى « باب الفتوح » .. كانت الطبقة مازالت فى شبابها .. وفتوتها تصنع انتصارات كبيرة .. حقا كان العطن قد دب اليها بفعل التجار والشرطة واللفة القديمة الزائفة ولكنه لم يكن قد استشرى الى حد النهاية القصوى .. الى حد المأساة .

انتقمت الزباء .. واستسلمت لعزلة صنعتها بوعى .. انساقت الى قدر لا مفر منه بعيون مفتوحة .. ولكن القدر هنا من صنعها هى الزباء :

« اننى أعيش كما يتحتم على أن أعيش اصنع السراديب تحت الارض مهياة لهروبى ــ ابنى الدهاليز السرية افتش عن أقوى انواع السموم .. وأقيم الاجراس للانذار افعل كل ما يجب أن يفعله ملك مذعور .. هذه هى حياتى التى بات على أن أحياها يا زبيبة » * .

كان هذا حد ما وصل اليه حالها بعد أن فتحت أبواب المملكة بأمر مفرد منها لقصير بن سعيد وزير أعدائها ، وأرسلته مبعوثا يتحدث باسمها لدى سابور ملك الفرس .. وانعزلت عن قائد جيشها .

ويجتمع هذا القائد « زبداى » الذى لا يملك حلا ولا ربطا بل يكتفى باطاعة الملكة .

زبداى : **المؤلم يا مولاتى .. اننا نصر على أن نجعل من الذئب خفيرا على حظيرة دجاجنا** ** .

الزباء : لقد أردت بهذه الرحلة امتحانا اخيرا لصدقه وأمانته فى خدمتنا .. وأنا لا اراه ذئبا . بل على العكس اراه جديرا بثقتنا ..

زبداى : والى اى حد بلغت جدارته بثقة مولاتى ؟

الزباء : **الى الحد الذى يؤهله لان يتولى أمورا فى مملكتى ..**

---

* المصدر السابق ص ٩١

** المصدر السابق ص ٩٤

علينا أن نلاحظ هذا الانفراد المطلق من قبل الملكة بتقرير شؤون المملكة التى تدعوها « مملكتى » وليس « مملكتنا » أو « تدمـــر » .

ثم نأتى الى الانفجار الاخير « لزبداى » قائد الجيش العاجز بـــدوره عن الفعل .. الذى يرفض كل سياسات الملكة ونزواتها لكنه يعشقها ويطيع كل أوامرهـــا .

زبـــداى : (وقد أطلق العنان لحنقه المكتوم فلمـــاذا نغلق ابـــواب مدينتا ، ونضيق الرزق على الناس . ولم لا نفتح الابواب على اتساعها ، ونكف عن كل ما هو حرص واحتياط .. ؟ ان عقلى ليعجـــز عن ملاحقـــة ما يجرى فى قصر مولاتى الملكة وفهم رموزه .. فأنا انسان عادى .. ولـــم أجرب أن أكون ملكا .. ولذلك فاننى لا افهمك .. ان تشـــبثك بقصير هذا لا يقل شذوذا واثارة للدهشة عن الدمار الذى تفرضينه على نفسك بتلك الصور المقيته (ويشير الى صورتى عمرو بن عدى) ان هذه الصور لتشعل فى نفسى ما يشعله قصير فيها من رغبة فى القتل .. أية متعـــة تجدينهـــا فى حصار عدوك لك فى صميم بيتك ؟ .. صدقينى يا مليكتى أنا لا أفهم .. أريد أن أفهم .. أيها الوزير العجوز .. لقد عشت فى هذا القصر ضعف عمرى فعلمنى أن أفهم ما يجرى فيه .. » .

لقد فتحت الزبـــاء أبواب تدمر لا فحسب لوزير عدوها بل انهـــا أحاطت نفسها بصور هذا العدو **والصور هنا هى معادل فذ لمجمـــل ثقـــافة وفنون الاعداء التى اجتاحت بلادنا فى السنوات الاخيرة واستشرف « دياب » فى هذا الملخص الدقيق مدى هيمنتها ونفاذ فعاليتها فى الوجدان العام .**

انه زمن الاجتياح بالتراضى .. اجتياح لعالم جعله العقم خاليا باردا وقاتما .. جعله العقم مؤهلا للموت الحتمى « للملكة » **ذلك أن حتمية مـــوت « الزباء » هنا ليست حتمية اسطورية مستمدة مما تناقله الرواه العـــــرب عنها فحسب ، ولكنها حتمية بحكم الموت الكامن فى العالم الفوقى العـــالم الملوكى الذى ينخر السوس فى أعمق أعماقه ..** حيث يفعل الاعداء فعلهـــم ويلعبون لعبتهم فهى حين تفتح الباب للاعداء والطامعين تصنع قدرا موازيا للقدر الاسطورى ، قدرا تتردد اصداءه بقوة فى الواقع السياسى ــ الاجتماعى للمرحلة التى يستمد مقومات فعلية عميقـــة من مدهـــا عبر الخيـــال ــ الى نهايتها .. ذلك الخيال الذى كان قد بدأ رحلته بتصوير الزبـــاء الخارقـــة الجمال ذات المزاج الملول .. تنغمس فى اللعب حتى تقتل السأم .. وينقلب لعبها الى واقع مـــر تضع حدوده فى منتصف اللعبة حين تعد السم فى خاتمها وهى تتنبأ بحدس خاص ــ يعطيـــه الكاتب شحنة خاصة للمرأة الانثى ــ فيها تتنبأ بموتها اذ تمشى الى حتفها بوعى .. فهى تفعل تماما مثلمـــا يفعل خالقها ــ ديـــاب تنفصل كلية عن الحاضر لتقول لنا من هذا البعد المأساوى

فى شخصيتها شيئا جوهريا للغاية عنه .. ذلك الشىء هـو حتفه .. أى حتفهـــا .

فقـــــدان البـــراءة

تقطع الزباء الطريق من الحاضر الى المستقبل وقد تسربلت بقـــوة عاتية .. قوة للفراغ والجدب اذا جاز لنا استخدام هذا التعبير ، لقـــد فقدت هذه الملكة العذراء ـ ويا للمفارقة ـ براءتها الى الابد .. فقدتهـا فى تفردها العاصف وفى وحدتها وخواء قلبها وعجـزها عن التحول تقـرل لقائـد جيشها العاشق المسكين .

الزبـاء : .. أنـت مسـكين يا زبـــداى ، تعلقـت بصـبية حـلوة ، واحبتك الصـبية الحـلوة ولكنها تركتك وتلاشـت كما تتلاشى سحابة ، ولا أعلم أين ذهبت تلك التى ارتجف قلبها على الجواد .. » .

كان ذلك زمانا بعيدا .. هو زمان القدرة على العطاء ، القدرة على قهر الافول .. على جعل السحابة تصبح مطرا يروى الخرابة ..

ان السحابة تتلاشى حتى دونما اشارة الى امكانية المطر .. دونمـا اشارة الى استعادة الحب الى استعادة الانسجام او التناغم .. لا فى روحها فحسب بل وفى عالمها كله .. انــه ينقل المسألة الى مســتوى العــواطف الفردية العميقة تلك التى تحدث عنها لوكاش وهى ترتطم بصورة عبقريـة بالجوهر الاجتماعى لعقم الطبقة وفشل اختياراتها .. سوف نتأمل هـــذا المقطع الطويل الذى يحمل أكثر من دلالة ويمكن تأويله أكثر من تأويل ويستمد قدرته الهائلة على التأثير من كل هذه الدلالات والتأويلات :

بعد أن ينفجر رفض زبداى ضد استخدام الملكة لوزير الاعداء تدعوه الزباء اليها .

الزبـــاء : (مناديـــة) **زبـــداى**

(زبـــداى يتـــوقف)

الزبـــاء : عـــد الـــى ..

(زبداى يعود الى الملكة ويقف أمامها صامتا)

الزبـــاء : (فى رقـــة) **ما الذى جعلك تصرخ اليوم ؟**

زبـــداى : أستميحك عفـــوا عمـــا كان ..

الزبـــاء : هل أردت أن تعاقبنى ؟

زبـــداى : أستغفر الله مولاتى ، ما خطر بخلدى شىء من هـــذا .

---

* المصـــدر الســـابق ص ٩٤

الزبـــاء : ولكنــك اخفتنى

زبـــداى : افلت لسانى وخرجت عواطفى عن طوع ارادتى .

الزبـــاء : ما اشـــد جموح عواطفك (سكته ثم من الم) نحن تعسـاء يا زبـــداى . انت وانـــا تعيســـان . وانا ابعد منك تعاسة . فانـــا اسبح فى مستنقع . ولم اعد احس بجسدى الغارق فى الطين . هل يضـــايقك ان تسمع شكوى الملـــكة . ؟

زبـــداى : (وقد بهر بلهجة الملكة) أحب أن أكون الصديق لمـــولاتى الملكــــة .

الزبـــاء : كن صديقى اذن ولا تتخلى عنى ..

زبـــداى : انـــا .. اتـــخلى ؟

الزبـــاء : لا تثر على حبــك لى .. فثورتك اليوم كان فيها سخط على هـــذا الحـــب .

زبـــداى : هو حب يطلب المستحيل يا مولاتى ..

الزبـــاء : ولكننى بحـــاجة اليـــه .

زبـــداى : انه شقاء لى يا مليكتى .

الزبـــاء : ساعدنى به قبل ان يموت .. انتشلنى من المستنقع .

زبـــداى : ليتنى أستطيع .. دلينى كيف ؟

الزبـــاء : عاملنى كامراة .

زبـــداى : كيف ؟ .. كيف ؟

(الزباء تلقى برسالة سابور بغير مبالاة وتنهض واقفة بحركة هادئة . وتخلع التـــاج عن رأسها فتريحه على كرســـيها .. ثم هى تنشر شعرها فى نعومة انثى .. وزبداى يتأملها كالحلم) .

الزبـــاء : (وهى تعبث بخصلة من شعرها) أنا أحب شعرى . مـــا رأيـــك فيـــه يا زبـــداى .

زبـــداى : (مسحورا) ساحرا يا مولاتى .. ساحر يـــا مولاتى .

الزبـــاء : كم قصيدة شعر كتبت عن شعر الزبـــاء كما تتصور ؟ ..

زبـــداى : الكثـــير ..

الزبـــاء : عنـــدما أعود الى نفسى سأخصص رجلا ليجمع كل ما كتب عن شعرى من قصائد . اتحب أن تلمسه يا زبداى (وتمد اليه خصلة منـــه ليلمسها) .

(زبداى لم يعد يحتمل فهو ينهار على ركبتيه عند قدميها ويمسك براحتيها يقبلهما ويمرغ وجهه فيهما واليدان مستسلمتان له) .

زبــداى : (وهو يقبل راحتى الزبــاء) **احبك يا مليكتى .. احبك .. أحبينى .. أحبينى** (الزبــاء ساهمة كأنمــا تنتظر رسالة ما من جسدها . ولكنها لا تتلق شيئا . فتسحب يديهــا من يــدى زبداى برفق ولكن بشعور بالتعاسة واليأس) .

الزبــاء : لا شىء .. لا شىء .. لا أشعر بشىء .. جســدى يرفض حلاوة شفتيك كنت أعلم ان هذا الشعر الساحر ليس على جسد امــرأة . ولكنى أردت أن أجــر بــه معك . لنفتش سويا عن اميرتك القديمة ولنصــنع فرحــة لنــا كلينــا . فرحة المرأة لم تعد من نصيبى . فى جسدى شيطان يأباها على .. الفشل نصيبى .. فأنا مخلوقة فاشلة ملكة فاشــلة اتعست شعبها .. وامرأة فاشلة أتعست نفسها وأتعست الرجل الذى يحبها .. *

يتواكب عجزها عن اعطاء الحب وتلقيه مع عجزها عن اسعاد شعبها مع فتح الباب للاعداء .. ان زمان الانسجام القديم .. زمان رعشة القلب على الجواد قد ولى الى الابد ولا يمكن استعادته .. فقد بدأ التحلل ولابــد أن تنقضى دورته قبل ان تكون زبيبة أختها قادرة على أن تزرع الارض وردا ومحبة .. كانت البراءة فاعلة وحاضرة قبل الخطيئة الاصــلية .. القتــل غيلة .. كان الانسجام والتناغم والسلام ممكنا قبل أن يمتلأ العــالم قبحــا ووحشية وغــدرا واغتصــابا ودما .

ان افقاما لا يتفتح فى هذا النص للزمن الجديد لانه مشغول بالافول .. مشغول بالعقوبة التى يطلقها المجتمع والعالم على ملــكة وجدت فى نصرها الصغير لعبة .. فأخذت تلعبها حتى النهاية حتى العقم الشامل .

الحــــلم ـ الجنــــين

على بعد الف ميــل من الشخصية التراجيدية تقف « زبيبــة » شقيقة الزباء وربيبتها وموضوع حلمها وثقتها .. تلك الام الصغيرة المرتقبة الطيبة الساذجة التى لا تملك من القوة ما تدافع به عن حلمها فى أن يصبح وليــدها المرتقب سعيدا هانىء البــال .

« افضل لابنى أن يكون زارعا فى حقل قمح وتفاح على أن يكون ملكا » . انها الطموح الازلى لسلام حقيقى .. سلام ينشأ من الانسجام والمحبة .. سلام يبقى فى الافق المنظور مستعصيا .. لــذا تبقى زبيبة هى الشخصية الوحيــدة المستقلة كليــة عن الزبــاء .. الشخصية الوحيــدة التى ترعى حلمهــا الخــاص فى الحيــاة العــادية وتنبــع اختيــاراتها لامــن الطاعة العمياء للملكة وانما من ذاتها انها تلك الامكانية البعيدة فى مستقبل غير

---

* المصــدر الســابق ص ٩٥

منظور بعد حيث ينسجم الملك مع شعبه ليصبح « زارعا فى حقل قمح وتفاح » حيث يتحقق الصفاء والانسجام .. ذلك الذى ولى من حياة الزباء وليست زبيبة مؤهلة بعد لفرضه على العالم .

ولو أن قوة ما ، شخصية ما من الشخصيات المحيطة بالزباء كانت مستقلة وقادرة على الحسم (زبيبة مستقلة ولكنها امكانية جنينية فحسب) لا تنقلنا من المأساوى الى الملحمى ، لكان ضروريا على الكاتب أن يغير مسار وخطة الصراع فى عمله ، ولكان باستطاعة الزباء حينئذ أن تنجو من القتل بصرف النظر عن المصير الاسطورى ، ولكانت المجابهة بينها وبين الاعداء قد اتخذت مسارا آخر ملحميا تنفتح فيه آفاق النصر لقوى الحق الجديدة .. لقوى الخلاص من الخطيئة الاولى مرة والى الابد .

يقول جذيمة الوضاع قاتل الاب وهو يستسلم للموت .

« لم يعد للزمن معنى .. لقد أصبحت خارجه » ذلك أن سقوط البطل المأساوى يخرجه ماديا من الزمن .. وان الخروج التاريخى من الفعل الذى تقول به الانظمة العربية القبلية الرأسمالية ـــ الاقطاعية الهجين فى مواجهة اسرائيل والامبريالية أو بحجة مواجهة اسرائيل والامبريالية لهو خروج من الزمن .. انه موت .. فما هذا التعبير لجذيمة الا اقرارا ضمنيا لحقيقة مسرحية وتاريخية كبرى تخص المأساة كجنس مسرحى ، وتخص خروجها بهذه الصورة فى الواقع العربى والعالمى حيث الموت هو الحقيقة الفعلية لقوى التخلف ولكل من اسرائيل وحماتها الامبرياليين معا رغم هذه الهيمنة الشكلية والقوة المسلحة الضخمة وقدرة الدمار الشامل .

طريق آخر الى الملحمة

ان المأساوى هنا يخلو من البطولى .. يخلو من الملحمى فالبطل المأساوى (الزباء) يمشى الى مصيره وهو يعرف أن بامكانه تجنبه على المستوى الشخصى (كانت الزباء تستطيع أن تهرب عبر السراديب والاجراس والحراس) .

ومازالت زبيبة عاجزة عن تمثيل هذا العالم الناشىء الجديد . مازالت حلما رضيعا هشا .. هو ومض الجمال المنسجم المنشود لا الجمال الميت .. هو قوة الجمال الذى يخرج من القبح .. قوة الناس العاديين وقد تجسد حلمهم من الرضيع .. أحلامهم البعيدة وهى قيد التحقيق فى خطوتها الاولى الى الحياة . ان حلم زبيبة بدوره ذلك الحلم الذى لم يرتبط بطلب الثأر والانتقام يظل قابلا للتأويل على أكثر من مستوى لا فحسب لان **الحس التاريخى لدى دياب يجعله قادرا على الوعى بالزمن الحاضر كتاريخ حتى ولو كان هذا زمن الموت والافول فانه لابد ان يخلق نقيضا له ، هذا النقيض يظل فى التراجيديا**

رافدا ثانويا ، قناه فرعية تتدفق مياهها الى عكس الاتجـاه الرئيسى للزمن التراجيدى حيث تتخلق بؤرة صغيرة للصدام بين الافول والنهوض تستنهض فى الضمير الجمعى شوقه العارم لعالم جديد ينشده ويسعى اليه وهو يرقب المصير المأساوى للطبقة ــ الملكة بانتصاراتها الصغيرة ، بجمالها الشـكلى الآسر ، بهزائمها الكبيرة .

وما كان باستطاعة دياب أن يكتب بعد ما عاشه فى الواقع الفعلى من توجه الى اسرائيل والامبريالية العـالمية « باب فتوح » أخرى ، ففى بـاب الفتوح كان الأمل مازال معقودا على امكانية اقتناع النـاصر المنتصر صلاح الدين بما فى الكتاب ذلك الكتاب الذى حمله أسامة بين يعقوب قادما من أرض الهزيمة فى الاندلس ليسلمه للقائد المنتصر فى بيت المقدس .. كان انتصـار الطبقة مازال ممكنا . كان وهجها الداخلى مازال متأججا .. أما وقـد فتحت الطريق الرئيسى الى الهزيمة .. أما وقد انطفأ الوهج وآل القتال البورجوازى الى نهايته لينغمس فى الألاعيب والحيل واظهار الشـطارة فى التعامل مـع العدو .. بل والتسليم العلنى والضمنى له .. فان « الزبـاء » تصبح ضرورة ويصبح حبسها بدءا ذى بـدء فى اطار الحكمة التى بدأ بها المسرحيـة ضرورة أخـرى .

« ان أرضـا تـروى بالحقـد ، لا تنبـت فيهـا زهـرة حب »

فثمة استحالة للسلام المفروض الوهمى والشكلى .. وها هم جنود عمرو بن عـدى يحتلون تدمر ، وها هى عوامل الفناء الذاتى والخارجى للقوة المهيمنة تفعل فعلها ويستحيل الخلاص منها .. ولو أن ديـاب جعل الزبـاء تدافع عن نفسـها وتدخل فى القتال وتستثمر قوة جيشها المؤهل للحرب دون حرب لخلق عالمـا مزورا مجافيا كلية لطبيعة الواقع الذى التجأ اليه خياله ليدفعه الى نهايته .. ولحقيقة المرحلة التى انبثق عنها واستخلص من قانونها نبوءته حيث تستحيل فيها البطولة .. ولا يخرج من أحشائها أبدا ما هو ملحمى .. ان النهاية الاسطورية تصبح فى الواقع الجديد الذى قدم دياب فى اطاره الزبـاء ملكة تدمر ضرورة عصرية تعبر عن رفض الضمير الوطنى والقومى الجمعى لان لينجو من العقاب هؤلاء الذين أسلموه للأعداء بل وأكثر من ذلك .. يجردهم من البطـولة .

فريـدة النقـاش

شعر

والأشجار تولد أيضًا واقفة ..

وصفى صادق

فى البدء ..
كان .. جريمة تزوير للأرض وللانسان .
وحريقا يشوى العالم حيا ..
تحت ثياب الازمان .
كان .. وباء سريا ..
ينخر فى رئة الأرض .
ويدا مسمومة ..
تزرع فى كل مكان ..
أشواك الأسطورة والبهتان .

***

يالص الأرض المختار .
يا أصل الشرور ، واصل النار .
يا قاتل أطفال مدينتنا ..
الا طفلا ..
يتخلق فى بطن النيران .
يخرج من شرنقة الأزمان .
الملك لك الآن :
والسيف لك الآن .
وحصانة رب ..
وصداقة شيطان .
سيفك فوق الرقبة .
لكن رقبتى ..

صـــــخر صـــوان .

ســــيفك فـــوق دمـــائى ..

لكـــــن دمـــــائى ..

ريـــح .. ورعـــود .. وبحـــار .

مـــن بعــــد ســــتقتل .. ؟

فلتشــــهر ســيفك فى وجـــه جيـــوشى .

فجيـــــــوشى :

البرعــــم فى الأزهـــــار .

والســـــحب الجبـــلى بالأمطـــار .

والبســـــمة فى وجـــه الأطفــــال .

والحنطــــــة فى كـــف الأرض .

ســـــيفك .. وجيـــوشى :

حـــــلم الشـــــاعر ..

أن تبـــزغ شــــمس ثانيـــة من كفـــن الأرض .

واللبـــــن الســــارى ..

من شــدى الأم الجــوعى للطفـــل الغض .

وشـــجيرة زيتـــون صـــــامدة ..

فى بيـــــت متهـــــدم .

ويمامـــــــة فى العشـــــ المتفحـــم .

تحضـــــن تحـــت جناحيهـــا الأفـــــراح .

* * *

ســـــيفك : نعشـــــك ..

مـــا دامـــــت فى الأرض ..

رئـــــة واحــــدة ..

فى صـــــــدر فلســــطينى ..

تتنفس بالحــــلم الأبـــــدى .

ما دام هنـــالك فى المنـــفى .. وعلى الانقساض .

انســـــان يتـــدفق بالمـــاء الحـــى .

انســـــــــانان ..

وصـــرخة طفـــل يـــولد فى ليـــل مخيـــم .

يـــولد فى ليـــل الأصـــفاد .

(صـــرختة اعـــلى من قهقهـــة

المدفـــــع فى الأجنـــــاد)

ممـــــزوجا دمــــه ..

بحـــليب دمـــاء الآبـــاء .

وســـماء عظـــام الاجـــداد .

وبآخـــر كلمـــات تتـــلألأ فى بســـمات الشـــهداء .

ممــــزوجا دمـــــه ..

بالأنخـــاب العربيـــة .

وعـــلى شـــرف قضـــيته المنسـية .

صـــرخة طفـــل يـــولد فى ليـــل الأصـــفاد ..

يخـــط عـــلى كراســـته البيضـــاء .

بأصـــابعه القابضـــة عـــلى جمـــر الوعـــد .

وعـــلى جوهـــرة الحـــلم .

أحـــرفه الأولـــى :

« لـــن تقـــدر يـــا تنـــين العصـــر ..

عـــلى تكفـــين الحـــلم الـــذائب .

فى دم انســـان

اغلاق عيون الجرح الشاخص

للأزمـــــــــــــــــان »

يـــا قاتـــل أطفـــال مدينتنـــا ..

الا طفـــــلا ..

يتخلـــق فى بطن النـــيران .

يخـــرج من شـــرنقة الأزمـــان .

إشـراقـات

عبد الفتاح شهاب الدين

١ ــ الوحـــــى

وجهـــك يأتينـــى فى الليـــل ملاكـــا
ينـــــزل فى صـــــدرى
ويقـــول : اقـــــرأ
ــ مــا كنـــت بقـــارىء
: اقـــــــــرأ
ــ لــم اقـــرأ يومـــا
: اقـــــــرأ ..
فقـــــــرأت
(حـــاء .. بـــاء والوجـــه اللألاء
مادمـــت أحـــب فمـــاذا تعنـــى الاســـماء ؟)

* * *

ونزلـــت من الجبـــل الليـــلى
لاحـــكى فى الصـــبح الفضـــى
حـــكاية وجـــهك للاصـــحاب
قالـــــوا :
انـــا لا نلمـــح من قســـماتك غـــير جنـــون
لا نســـمع من كلمـــاتك الا قـــولا مافـــون
لا نعـــرف من شـــطحاتك الا الهـــون
فلتنـــــــــه القـــــول والا ...
ــ كـــــــلا ...
ذا ليســـــس يكـــــون

* * *

فى الغـــار القـــلبى رأيتـــك (كنت ترصين الزهر)
وفى الميـــــــــدان
كـــان النـــــاس حواليـــــــك
فرحـــــــــت اليـــــــك
تمتمـــــت تعـــــاويذ الطـــــاعة
واقمـــــت طقـــــوس الكلمـــــــــــات
توضـــــــــــأت ... تضـــــــــــؤات
تكلمـــــــت ... فقـــــلت
(النـــاس كثيرون وقلبك واحـــد النـــاس يزلـــون ..
وعـــابد الى أتوحـــد فيـــك وأتوقـــد حتى أصـــاعد)

* * *

بـــين شـــــعاب المـــدن الضـــوئية ســـرت
الـــم النـــاس .. وادعـــو .. يتعضـــــــــون
وفى (المتـــــــــرو)
كـــان الجـــو كئيبـــــــا
والشمســـــس تنـــــام عـــلى الشـــــباك
فنـــــــاديت : أحبــــــك ..
لـــم يلتفتـــــــوا لـــى

* * *

عـــدت الـــى البيـــت النجمـــى أصـــلى
وجهـــــك كـــان كظـــــلى
تبتـــــلت اليـــــــه : أرحـــــــنى
ان القـــــوم اشـــــتبهوا فاشـــــتبكوا
قـــــــال :
(حبـــــــى للبحـــــــر ... وللشـــــجر
ونورى للمنتسبين الى وزيتـــونى للنهـــريين
وعنـــــبى من فـــاض الـــى أفيـــض اليـــــه
واشـــــــرق فيـــــــه
ومـــن أعـــــرض فغنـــــى قـــــلبى)

٢ ـ الخروج

(آذنتني المواعيدا بالبوح
نمت ، وأيقظت طائفتي
وحين الصباح
خرجت ، وخلفت أدعيتي في الفراش
كانوا على الباب .. ينتظرون
وفي كل كف كتاب من السلطة العادلة
وفوق سواد الملابس اوسمة للولاء ،
ناديت وجهك
كان جميلا جليلا
فاغشاهم اذ قرأت بكيت
(لئن يبعدوا القلب عنك
فانك لا يحتويك المكان)

* * *

جويت الى صاحبي ـ الحلم
كان على بابه في انتظاري
وفي وجنتيه التهاب الفرح ،
جهزت لي التمائم
ناقة البدء ، وله
ودليلا لكيلا تعترينا صحارى الصحف ،
جانبي كان ممتلئا بالتفاؤل
وجهي علته المسرة
وحين أفاق الجميع . انتبهنا
كانوا يجوسون في اثرنا
كان ـ ثمة ـ غار من الشوك
رحنا اليه ـ يغلفه عنكبوت الرؤى
وكان الحمام يبيض البراءة
قال : أخافه
فقلت : اعتصم
ثم رتلت من سورة القلب آية

(همو يغفلون .. وأنت تهيم
هنيئا لك الآن والصاحب)

* * *

لم يكن من طعام
سوى كسرة الوعد
قاسمته ، واتجهنا
كانت جموع من الصبية الحافية
تموج وتشدو
فى نبرة يعتريها البكاء
نزلت اليهم .. وأوصيتهم بالقراءة ..
من سورة الحزن آية
(لكم مهرجان يجيىء ،
فان كنتم الآن فى مهمة
فلن يستقر الجفاء .. وسوف تقوم الولاية)

* * *

دخلت مدينتك النائية
وناديت : ياقوم .. انى أنا ...
فقالوا : ونحن ...
جلسنا نشارك بعضا
ملابسنا .. خبزنا .. والفراش
وقمنا نقيم المحافل
للشعر والخيل والغناء
وكنا نعلق وجهك فى حلية ترتديها بأعناقنا
صارت البيد شمسا
والشمس سنبلة
والسنابل عيدا
فأوقدنا للسمر
وقلنا الاناشيدا .. كانت بلون اللهيب
(الى وجهك المستفيض نفيض
ونرفع رؤسنا فى اتجاه المدن
فوجهك ليس يهون
وليس يغيض)

كابوس
أغنية فلسطينية

نشأت المصرى

هنــــاك .. عنــد حافــة الشــفق
.. فى الارض .. فى البحــار .. فى مراتــع القـلق
ســـال دمـــى
أشفقت الريــاح فاحتــوته فى أحضانها المثقوبة
وفـــوق أوجــه المـدائن العجيبــة
ألقتــه حيثمـــا اتفــق
ســـال دمـــى
وأنضجته الشــمس فى الظـــهيرة
والغـــرباء يحتســـون
والاصــــدقاء يســـمرون

* * *

الشـــرفات خاويـــة
.. أو هـــــاوية
.. والمتفرجـــون أدمنـــوا المشـــاهدة
هـم يأكلـــون يؤكلـــون
يلعنـــون يلعنـــون
والغــد فى عيــون الانتحـار للــذين يقــرأون
لا يقــرأون النــار قبـل غضــبة الحـريق
لا يقــرأون المــوج قبـل شــهقة الغــريق

* * *

ويرتضـى الرجــال النــوم عنــد الاقتضــاء
وأنـــت يـا زهـــورى الســـوداء
القنـــاك فى موســمك الطـــويل
غـــازلت لونـــك الجميـــل
حتـى يحـين آخـــر الحـــداد

موشح هيت لك

جمال الأقصرى

عـن لـى الفـلك ما أضـاء الحـلك

وجههـا ان بـدا
حبـة من نـدى
قلـت : رد الصـدى

سـار ثم سـلك من هنـا سـبقك

سـرت فى اثرهـا
مـا لحقـت بهـا
صـحت وهـى المهـا

واسـتدارت ملـك ضـحكت هيـت لـك

لأن غصـنى واورق
من كميـت تعتـق

واهـن قـد هلـك قـط مـا ماطـلك

أو تـدرى بـه
ظامئـا فاسـقه
قطـرة وانتـه

ان بغـى وانتهـك قبلـة ماملـك

أمل دنقل .. أغنية للأبد

جمال راغب الدربالى

اخفض جناحك واكتف

يا طير قد عبر الزمان الى الزمان

ومشى الربيع الى النهود العاريات كما ترى

والتف بالكاسات فى مدن القيان

وغدت جميع الاغنيات مطالعا لا تنتهى

الا بقبر كم يعانق من عشق

قالت لنا ..

بعض الطيور العابرات بأن هارون امتشق

سيفا فآوى ألف فهد خائف

ومشى يشق

لله دربا من جماجم بعض ناس طيبين

فملاءة أولى على التاريخ — طوبى — من يسرق ؟

وملاءة أخرى

على شرف التقاة السابقين

وملاءة ..

اخشى على الطير الغضب

مادمت تحيا فى سراديب العرب

مادمت ضاحكت الربيع وصرت كاتبت الفرادس والشهب

يا كنت أحلى

من على شفتيه تنمو زهرة

يا كنت أحلى من كتب

* * *

ما دمت أطفأت الحياة وغبت لكن لم تغب
لازال في قعر المدائن يا أمل
ناس وجوع واحتراقات وليل لم يكل
فأنثر عظامك لست تملك غيرها
فوق المدائن ربما ..
عظم يقوم عود فل
ويعايش الارض التي قد أنجبتك وربما
عشق جديد يكتمل
ويعود للطير الربيع
وتعود أسراب الحمام محلقات في الفضا
ما كان بالأمس انقضى
ومشى وزال

* * *

يا حزن مصر ومرها
يا كلها
يا خير من وطأ المحال

* * *

يا بعض بعض الغائبين
يا بسمة الوطن التعلم
أن يدوس بغير وعى .. كل ثغر ياسمين

* * *

يا هداة الحادى اذن
يا باقة تاقت الآفاق فبانت في كفن
في قناع مصر .. وقناعها
رف البنفسج لا يخاف من الوطن

قصة قصيرة

الفقاعة، والقشة، وعلبة الصفيح

أحمد الخميسى

حين ارتفع موج البحر الى أعلى ، حمل معه السفينــة الضخمة ، وشاهد الأولاد الثلاثة مدينــة عظيمة خضراء ، هى حيفا . كانوا واقفين عند سور السفينة الملونة والريح تهب عليهم وتملأ الشراع بالهواء . اندفعت السفينة الى الأمام على الموج الأزرق ، ثم ارتفعت من جديد .

صرخ الولد الأول وهو يقفز الى فوق :

ــ انها خضراء .

صاح الثانى : عطر البرتقال يصل الى أنفى .

قال الثالث : سأعيش هناك حين أكبر .

غاصت السفينة ثانيــة فى قلب البحر ، جرى الولد الأول الى قاع السفينة وجاء برغوة صابون فى طبق وأنبوبة يلهو بهما ، عند السور أطلق فقاعة فى الهواء سرعان ما حملتها الرياح وقال :

ــ هذه طائرتى الى المدينــة ، هناك سوف أعيش . وقهقة الولد . ورمى الولد الثانى بقشة فى الهواء ، سرعان ما طوحتهــا الريح بعيــدا وقال :

ــ اسبقينى يا بندقيتى ، هناك سأعيش . ولطمته موجة فكاد ينكسر ويغرق . وقذف الثالث بعلبة صفيح ، حملتها الريح أبعد ، وقال :

ــ تقدمينى يا دبابتى ، هنــاك سأعيش .

وهبت عاصفة أوشكت أن تنتزعه من قرب سور السفينة .

***

شالت الريح على ظهرها أحلام الأولاد الثلاثة ، ثلاثة أحلام شريرة : الفقاعة والقشة وعلبة الصفيح ، كانت ريح سوداء ظلت تدور بتلك الرغبات ، وتتقى الجبال العالية والطيور المخيفة ، مر يوم أو يومان ، شهر أو شهران ، سنة أو سنتان ، لا أحد يعلم ، حتى كان يوم والقت الرياح بتلك الرغبات الثلاثة فى مدينة حيفا العظيمة . افاقت الفقاعة ، والقشة، وعلبة الصفيح فوجدت انفسها قرب شجرة برتقال جميلة ، كان الناس فى الصيف والشتاء يأكلون منها البرتقال ويجلسون فى ظلها . قالت الفقاعة للقشة وعلبة الصفيح :

ـ أين سنعيش أيتها الصديقتان ؟

نظرت علبة الصفيح حولها وتمددت وهى تقول :

ـ لا ادرى ، لكنى أستطيع أن أعيش هنا قرب جذع الشجرة .

قالت القشة : كلا ، هنا ينزل المطر علينا . نظرت حولها ورأت جحر نمل فى جذع الشجرة ، قالت : دعونا نعيش هنا .

قالت علبة الصفيح : واذا هاج النمل وهاجمنا ؟

قالت القشة : سأطير فوقه وأخيفه .

قالت القشة : وانا سأضربه حتى اكسر له ظهره .

قالت علبة الصفيح : وانا سأدوس من يتقدم منه .

هكذا دخل الثلاثة ، ثلاثة أحلام شريرة الى جحر النمل ، دخلت . كانت صفوف النمل تعمل بانتظام ودقة مثل العبيد ، تروح وتجىء ، وتخزن الطعام ، ورؤوسها محنية الى أسفل .

أما الملك والملكة ، فقد كانا واقفين يصدران التعليمات بهزة رأس . هكذا عندما دخلت الفقاعة والقشة وعلبة الصفيح ـ ارتبكت بتلك الصفوف المرتبة وأصابتها الدهشة ، ورفع البعض رؤوسهم وتكلموا فيما بينهم .

طارت الفقاعة وقالت : ان أصواتى حين أنفجر تصيب بالصمم . اتركوا المكان .

وتراقصت القشة تقول : سأضربكم على ظهوركم .

وزحفت العلبة الصفيح تصيح : سأدوس من يتقدم منكم ، انى حديدية .

أصاب الفزع الملك والملكة ، وقررا الانسحاب ، ومنعا بهزة رأس بعض النمل العامل من الدفاع عن عشه . هكذا عاشت الفقاعة والقشة وعلبة الصفيح فى اليوم الأول وضحكن كثيرا من جيش النمل المنسحب .

فى اليوم الثانى ، خرجت الثـلاث يتنزهن ويتعرفن الى المدينـــة . وشاهدن نهرا قرب شجرة البرتقال ، قررن أن يعبرنه ، لكن كيف ؟ .

قالت علبـــة الصفيح للفقاعة :

ــ دعينا نعبر فوق ظهرك ايتها الفقاعة وانت طائرة .

قالت الفقاعة : كلا ، الأفضل أن تتمدد القشـــة وتعبرين أنت من فوقها ، ثم أنا من بعدك .

هذا ما حدث . مدت القشة نفسها ، وزحفت علبـــة الصفيح فوقها ، الا أنها كانت ثقيلة الى درجة أن القشة انقصفت ، وهوت الى قاع النهر علبة الصفيح الحديدية . شاهدت الفقاعة كل ذلك ، فأخذت تقهقه حتى انفجرت فى الهواء وتبددت تماما .

كان النمل قد حكى للنهر ما جرى ، وقال له النهر : « لا تخش الغرباء » . لكن النمل ظل خائفا من العودة طيلة اليوم الأول ، والآن وقد شاهد النهر ما حدث ، الآن وقد ابتلع العلبة ، وانقصفت القشـــة على ظهره ، وانفجرت الفقاعة عند شاطئه ، الآن أطلق النهر رذاذا من موجه ينبىء النمل بموت الأحلام الشريرة . وحين توسطت الشمس قلب السماء فى مدينـــة حيفا ، تبخر جزء من مياه النهر ، جزء يقول « لا تخش الغرباء » ، وارتفع الى أعلى وشكل سحابات بيضاء رقيقة ، سرعان ما انهمرت مطرا يروى الأرض ويقول : « لا تخش الغرباء » ، وسرعان ما أنبتت الأرض أشجار البرتقال ، والليمون يقول « لا تخش الغرباء » ، وأكل سكان المدينة من أشجارها وسرعان ما أنجبوا أطفالا يقولون « نحن لا نخشى الغرباء » .

حين مرت عشر سنوات ، ثم عشر سنوات ، هبط الأولاد الثلاثة ، وقـــد صاروا رجالا ، هبطوا الى حيفا ، واحتلوا أول قرية ، وهم يقولون للسكان : « ان أصوات طائراتنا تصيب بالصمم ، سنضربكم على ظهوركم ، سندوس من يتقدم منكم بالدبابات » ، حين ألقت الرياح السوداء بالرجال الثلاثة الى حيفا ، بالأحلام الشريرة الى حيفا ، لم ينتظر أحد ، لم يستمع أحـــد الى صيحاتهم ، وهبت حيفا كلها تقاوم دون اذن ملك أو ملكة : النهر الذى عرف السر ، والسحب البيضاء ، والمطر ، الأرض ، والأشجار ، والأولاد الذين أكلوا برتقال حيفا .

الرجل الذى دفن وجهه فى جريدة الصباح

محمد عبد المطلب

مثلما يفعل كل يوم قبل السادسة ، اتجه الى الباب الخارجى للشقة وتناول من تحته جريدة الصباح ، واتجه الى المطبخ ليعد كوب الشاى الذى يزيد قطعتين من السكر ، ليجلس جلسته الاليفة فى الشرفة ، يرتشف الشاى بتمهل ويقرأ الجريدة بدءا من الصفحات الخلفية الى الأمامية قبل أن يستيقظ الأبناء والزوجة وقبل ميلاد الضجيج الذى يأتى من الخارج .

لكن فى هذا الصباح ، رأى العمال الذين يرتدون الملبس الصعيدى (السروال الطويل والفانلة الملونة والشال الذى كلح لونه ملفوف فوق الرأس) يغرسون فؤوسهم فى أرضية الشارع ويخرجون باطنه ويكونون مرتفعا من الطمى والتراب اللين وقبل ان يستوعب المفاجأة ارتفاع صوتهم بشكل جماعى يغنون اغنية عن الصبر والزمن الغدار .

انتهى من الصفحة الاخيرة من الجريدة ، وبدأ يقلب فى صفحات الداخل ولفت نظره اعلان كبير بحجم الصفحة يشير الى شركة مقاولات كبيرة تبنى مدينة جديدة على طراز حديث موحد ، رأى اعلى الصفحة صنفا من الفيلات الانيقة التى تحيط بها حدائق ليست كبيرة لكنها جميلة وانتابته الدهشة من الشوارع المخططة ونظافتها وصفوف الاشجار العالية التى تكفل لها الظل الوديع ، وقبل ان ينعكس بصره على قراءة شروط الشراء والحجز رفع رأسه مباغتا بصرخة عنيفة ارتفعت من صفوف العمال الذين غاصوا بنصف اجسادهم تحت الارض ورأى خيطا غليظا من الماء يندفع قويا مكونا دائرة واسعة تقع شرفته فى محيطها ..

ارتبك وصرخ صرخة استغاثة فى العمال الذين ابتعدوا وأخذوا يجففون وجوههم وتناثرت منهم بعض اللعنات والضحكات غير المبالية وشعر بزوجته تأتى مهرولة من الخلف خائفة فى ثياب النوم تسأله عن ما يحدث والاطفال الصغار يتشبسون بها فى رعب وقبل أن ينقل اليها الخبر بدا رذاذ الماء الدائرى يصل الى سور الشرفة ويتكاثف وينزلق بعد ذلك الى الداخل .

تراجع الى الخلف ، مصطدما بزوجته والاطفال ، وسمعها وهو يحاول حفظ توازنه تقول بصوت شاك : هذا يوم يعلم به الله . وتجرأت قليلا وتقدمت الى سور الشرفة وهو معها ففوجئا بخيط آخر من الماء أكثر عنفا وأشد غلظة ينـدفع تماما من اسفل شرفتهما ويضرب زجاجها النظيف بقوة وتواصل فتتهقرا الى الخلف وسارع هو باغلاق الباب ، لكن زوجته لطمت خدها فى حركة لا ارادية وقالت بصوت هستيرى : العفش ... العفش ... البيت وسقطت على اقرت مقعد واخذ صوت الصغار يرتفع ويصير بكاءا .

داخله شعور بالحزن والتشاؤم فقذف زوجته بنظرة ضيق سريعة ، وجرى الى الحمام وجاء بقطعة الخيش ووضعها اسفل الباب باحكام دقيق ، وبدأ يشعر بدبيب الاقدام وتوترها فى الادوار التى تعلوه ، فأيقن ان خيوط الماء قد كسرت حالة الهدوء التى تعيشها المنطقة فى مثل هذا الوقت وأخذ يعلق بصره بخيوطها وهى تصطدم بزجاج الشرفة وتحدث صوتا اشبه بالنقر فوق الجبين ثم تنزلق وتتجمع فى الارضية .

اخذت زوجته تدق فخذيها بعصبية شديدة وهى ترمق اسفل الباب بخوف فترك لها الحجرة ، لكنه اكتشف انه يدور فى الشقة فى حركات عشوائية وانه مازال يقبض على الجريدة بأصابع يمناه وهرع الى الباب وفتحه لما سمع الدقات المتلاحقة عليه ، فوجد اصحاب الشقق التى بالادوار العليا يتجمعون أمامه ويسألونه كيف سيتصرف وهل هناك أشياء تعرضت للتلف وذكر بعضهم أنه قد اتصل تيلفونيا بالجهات المعنية بمجرد سماعه صوت خيوط الماء وحصل على وعد منهم بتلافى الأمر قبل أن يستفحل .

وبلا اتفاق هرعوا جميعا الى احدى النوافذ البعيدة عن خيوط الماء ، وأخذوا يرقبون المشهد ويرون السيارات الحكومية التى تقف على مبعده منه وينزل منها رجال يبدوا عليهم الضيق والتأزم يلوحون بأذرعهم ويأمرون العمال بايقاف المياه ، ويرون المياه قد أزالت أكوام التراب وحولت الشارع الى بركة طينية ويرونها وقد أخذت تتسلل الى سلم العمارة وتبدأ فى صعود الدرجات الأولى وقبل أن يتبادلوا نظرات الدهشة وقبل أن تصدر منهم حركة فوجئوا بالمياه تغرق أصابع أقدامهم وأطراف ثيابهم المنزلية وقد تسربت من باب الشرفة ، فجروا فى اتجاهات عديدة وخرجت منهم صيحات استغاثة كثيرة فى جوف العمارة تطلب المزيد من قطع القماش القديمة وقطع الخيش .

وبعد قليل انقطع صوت الماء ، وبدأ كل شىء يغرق فى الصمت وأيقن أنه لن يمضى الى العمل وزوجته ولن يمضى الصغار الى دار الحضانة، وانهم سيمضون أجازة اجبارية فى الشقة وقد غرقت زوجته فى علاج آثار المياه وتخرج منها كلمات مضغومة عنيفة لم يقدر على تفسيرها وهاجمه شعور بالتعب هد جسده فاسترخى بثيابه المبتلة على الفراش وجريدة الصباح بين أصابعه .

ودخلت زوجته المطبخ ، وارتفع صوت الصغار وصار صياحا ، وجاء صوتها من البعيد تطلب منه أن يلعب مع الأطفال فلم يرد فارتفع صوتها تقول له : انه لن يأكل اليوم وأخبرته ان أشياء كثيرة تنقصها حتى تعد وجبة الطعام وطلبت أن يسأل عن السجادات التى نشرتها فى شرفات الأدوار العليا وصرخت بصوت عال تخبره أن الكهرباء قد انقطعت ومن قبلها المياه والزجاجات الموضوعة فى الثلاجة لن تكفيهم طوال اليوم ، وبعد مرور دقائق كثيرة اكتشفت انه لم يرد عليها فخرجت من المطبخ غاضبة وسكينة صغيرة بين أصابعها فرأته مستلقيا على ظهره ولا يتحرك ويغطى وجهه بالجريدة فصرخت فوق رأسه تماما وحاولت أن تجذب الجريدة لكنها فوجئت به يقبض عليها بأصابع حديدية فانتابتها رغبة مجنونة فى أن ترى وجهه وحاولت مرة أخرى جذب الجريدة ففشلت فمرت بطرف السكين عليها فأطل رأسه مفصدا بالعرق ورأت عينيه جامدتين مثبتتين على احدى الصفحات التى مر فيها حد السكين فهاجمتها رغبة شديدة فى البكاء اراحت رأسها على صدره المبتل وهمست :

— قم . . . . استطعت أن أعد لك شيئا تأكله .

ورمقت الجريدة بعينين جامدتين أيضا .

أشياء بسيطة ..

رمسيس لبيب

نظر الى سرب الاوز الابيض وهو ينساب على وجه البحيرة الصغيرة، قـــالت :

— تبدو هذه الأيام شاردا وحزينـــا .

رفت على شفتيه بسمة ، وتابعت عيناه الأوز الأبيض وهو يتجه الى الضفة الأخرى .

مـــدت ذراعيها على المائدة التى تفصل بينهما وأمسكت بيده ، نظـــر اليها ، تأمل وجههـــا الذى يبتسم له ، لو تخفف من زينتها ولو قليلا ، قال لها مرات أنها تكون أجمل وأرق وهى طبيعية بلا زينة أو أصباغ .

— هـــل وصـــلت الى قـــرار ؟

هل يخبرها بما فعلته أشعار يوسف ويومياته فى اليومين الأخيرين .. هل يخبرها بذلك الحلم ؟ .. كانت فتاة الحلم دافئة السمرة والحلاوة ، كان فى عينيها الواسعتين السوداوين صفاء الظلمة الصيفية ونقاء اللبن الحليب، هل يحكى لهـــا عن الوجوه الشائهة والأصابع اللزجة الخفية وهى تعبث به وتطـــارده ؟

— السفر أمر لابد منه ، الجميع يسافرون ويحققون كل ما يحلمون به.

وعاود النظر الى الأوز وهو يشق طريقه بين أوراق الشجر المتساقطة.

— هل مازلت مترددا ؟ ... لمـــاذا لا تتكلم ؟

ماذا يمكن أن يقول لها ؟ .. قال يوسف فى يوميات الأيام الاخيرة انه قرر ان يكف حتى عن الكلام حتى يجد الكلمات الجديدة ، الكلمات الحقيقيـــة

التى يبحث عنها ، لم يعثر على تلك الكلمات ، كف عن كتابة الشعر قبل الرحيل بشهور .

تأمل اصابعها وهى تضم يده ، أصابع قصيرة وممتلئة ، دهان الأظافر يحاكى لون أحمر الشفاه الفاتح ، كيف خبا الوهج وتحول الى رماد بارد ؟ .. كيف استحالت الحلاوة الدافئة فتورا بلا مذاق ؟ ... من منهما الذى تغير ؟ هل كان شيء كامنا وتكشف شيئا فشيئا ؟

ـ يبدو أنك ......

هل يفعلها الآن وينتهى الامر كله ؟ .. ماذا يمكن أن يبقى له بعد ذلك؟ فليكن يوما آخر من أيام الجنون ، ومد يده اليسرى الى يمناه وخلع خاتم الخطوبة رمقته بنظرة سريعة ، ووضعه على المائدة وهب واقفا وانصرف نادته ، همت باللحاق به فأسرع فى خطوه حتى ابتعد .

الحديقة مزدحمة على غير العادة ، اليوم عيد ، الاولاد والبنات يلبسون ملابس العيد الجديدة ، وشاط الكرة الكبيرة بقدمه واندفع يجرى بها بين الاولاد الصغار وهو يحاول أن يحاورهم بها ، وتوقف الاولاد يرمقونه فى دهشة .

قال باسما وهو يرفع بالكرة الى أحدهم .

ـ اريد أن العب معكم .

وتبادل الاولاد نظرات استغراب ، قال أحدهم :

ـ لا يمكن أن تلعب معنا .

ـ ولم ؟ ... كنت لاعبا ماهرا وأنا صغير ، لعبت كثيرا بالكرة الشراب فى شارع بيتنا .

ـ أنت كبير ولا يمكن أن تلعب معنا .

ـ وهل الكبار لا يلعبون ؟

وتلاقت عيون الأولاد ، وقال ولد آخر :

ـ سيضحك عليك الناس .

ـ فليضحكوا .

وشاط الكرة الى احدهم فلم يتحرك الاولاد فابتسم خائبا وانصرف . وجد نفسه خارج الحديقة ، توقف أمامه اوتوبيس ، لمح بعض الاماكن

الشاغرة فسارع بركوبه ، واسترخى فى مقعد الى جانب احدى النوافذ تطلع الى الكلمات الحمراء الكبيرة المكتوبة بخط قبيح .. ممنوع التدخين .. وأخرج علبة سجائره وأشعل واحدة ، وانطلق الاتوبيس فى شارع واسع تحف بجانبه الأشجار .

لماذا ركب الاوتوبيس ؟ .. الى اين يذهب ؟ يوسف رحل الى قلب الصحراء منذ يومين لماذا يكون التصوف بلا اديرة أو صوامع ؟ ... قال يوسف :

ـ اكتئاب تفاعلى ؟ اكتئاب عقلى اتخذت قرارى وانتهى الامر .

وبرغم عتمة المقهى الصغير لمح حزنا ممرورا ويائسا فى العينين الواسعتين خلف النظارة البيضاء ، كان يحس فى الايام الاخيرة أن صديقه مقدم على اتخاذ قرار خطير ، كان يوجس من ذلك لكن لم يخطر له ابدا أن يصل الى هذا القرار بالذات ، قال له وهو يدرك عدم جدوى الكلام .

ـ هذا ليس حلا ... هذا ...

وهرب يوسف بعينيه وفيها اشراقة المدمع .

ـ تعبت من البحث عن الحلول .

ـ انت تكرر حكاية أجدادك ، أجدادنا .

ـ فليكن .. .هذا أفضل من الحل الوحيد الآخر .

تندى قلبه وهو يتأمل الوجه الحبيب المتعب ، تساءل عما يمكن ان يفعله الشاعر الرقيق الثائر فى دير بقلب الصحراء،تساءل لماذا يكون التصوف بلا أديرة أو صوامع ودفع اليه يوسف برزمة الاوراق والكراسات ، باشعار ويوميات الشهور الأخيرة فضمها الى صدره وأحس بأنه أصبح وحيدا . تذكر المرة الاولى التى رأى فيها يوسف وهو يقود مظاهرة فى السبعينات ويلقى فيها باشعاره الثائرة . تذكر ليالى المناقشات والقراءة المشتركة ، ليالى التوهج والتفاؤل الذى يرى كل الآمال فى متناول اليد ، وتذكر بعض مواقف الشهور الأخيرة وتساءل عن القرار الذى يمكن أن يصل اليه يوما .

فى نفس اللية قرأ الكثير من الاشعار التى يحفظ معظمها عن ظهر قلب ، وقرأ بعض اليوميات فزاد ايلام الجروح والندوب ، وأحس باحكام الحصار ، ونام قرب الفجر بعد قلق معذب وكان الحلم الغريب ، هل يمكن ان ينسى احداث هذا الحلم يوما ؟ .. هل يستطيع أن يحقق ما وعد به نفسه وهو يعيش احداث الحلم ؟

كان بين حشد كبير من الناس فى مبنى قديم ، فى شبه قلعة قديمة مهدمة عند أحد منعطفات النيل محاصرين بمياه الفيضان ، كانت الوجوه مذعورة

والأبدان شبه العارية تلتصق ببعضها أمام اندفاع المياه وسيلها الذى يحطم الجدران المهدمة ، كان يفتش بين الوجوه الخائفة عن وجه يعرفه ، وكانت أصوات مجهولة المصدر تترنم بنشيد جنائزى بالغ الأسى ، وفجأة وجـــد نفسه يعدو وحيدا فى شوارع ضيقة ومعتمة على جانبيها اضرحة وأسـبلة وبقايا ابنية اثرية ، وظهرت الوجوه وراحت تطارده ، وجوه كبيرة وقبيحة تقترب من وجهه ، وتضحك ضحكات فيها سخرية وشماتة بينما أصابع خفية لزجة تمتد من العتمة الى وجهه وقفاه فيقاوم الغثيان ويعدو بالرعب عبر الازقة، وفجأة ينفتح شارع ضيق على خـلاء واسع غارق فى غبشة البكور فينقلب اليه ، ويلوح البيت من بعيد ، بيت صغير من طابق واحد ، يعدو اليه والبيت يخرج لضوء الصباح وتتحدد حدوده وملامحه كلما اقترب منه ، ورآها تطل من نافذة البيت الوحيدة فخفق قلبه فرحا وأسرع اليها ، اقترب من النافذة ورآها، كان وجهها المستدير نقى السمرة ، وعيناها واسعتين سوداوين فيهما انتظار قلق أسيان ، كان حاجباها هلالين أسودين وشعرها طويلا وفاحما ، كانت دافئة السمرة والحلاوة ، وعلى واجهة البيت البيضاء رسوم ترحب بعـودة الحاج ، الجمل والمحمل والاهلة وأبو زيـد الهلالى مشرع سيفه ، وكلمـات الترحيب بالعودة من الحج المبرور وآيات قرآنية بخط قان تلقـائى ، كانت الخضرة العارمة تحيط بالبيت الابيض منداة بضوء الصباح ، وما كاد يمـد ذراعيه اليها وهى تبتسم له فرحة حتى اختفت واختفى البيت ، ووجد نفسـه مطاردا مرة أخرى فى الشوارع الضيقة المعتمـة ، وعادت الوجوه الشائهة ببسماتها الثعبانية وشماتة عيونها الواسعة الكريهـة تقترب من وجهـه ، والاصابع الخفية تنز لزوجة وتعبثبه ، تعبث بكل موضع من بدنه وهو يحاول الافلات منها مرتعبا ومتقززا ، قال لنفسه وهو يعدو انه سيكتب قصـته عن البنت السمراء والوجوه والاصابع ، وكلما ظن أن الزقاق المعتم الذى يعدو فيه سيفضى مرة أخرى الى الخلاء كان يسلمه الى زقاق آخر ، وكانت الوجـوه والأصابع تعاود الظهور بجلافتها الغريبة ، وانتهى الى درب مسدود وحاصرته الوجوه والأصابع اللزجة فأطلق صرخة رعب واستيقظ لاهثا وغارقا فى عرقه .

لعل ذلك الحلم كان السبب فى كل ما حدث صباح اليوم التالى ، لعله .. لماذا توقف الاوتوبيس ؟ .. نهاية الخط ، كشك المفتش ، ونصبة الشـاى ، وبائع الجرائد ، والمحطة مزدحمة بالمنتظرين شلل الاولاد والبنات بملابس العيد الجديدة ، وجوه شاحبة ممروضة ، الوان فاقعة والوان تجتمع فى غير تناسق أو تناغم ، الى أين يذهب ؟ .. بركة كبيرة من طفح المجارى تسـد الطريق والكثيرون يخوضون فيها ، أولاد حفاة ، وأولاد يلبسـون الملابس الجديدة ويضعون أحذيتهم تحت آباطهم ، امرأة ممصوصة حامل تجر ثوبها من الميـاه العكرة ، عجوز ضرير يضرب الماء بعكازه ، وعاد الى محطة الاوتوبيس ، وركب نفس الاتوبيس الذى جاء بـه .

امتلأ الاتوبيس عن آخره وأخذت الشمس تصب عليه وهجها فأصبح خانقا ، شيخ بدين مرفوع الهامة يمسك بذيل جبته ويعبر بحيرة المجـارى فى وقار ، يتمتم بشفتيه وأصابعه تحرك حبـات مسبحة ، تحـدث ذلك الزعيم ليلة الامس عن طفح المجارى ضمن الأمور الأخرى التى تناولها فى خطابه ، كان يخطب فى حماسة وحمية وقد خرج من السجن فى نفس اليوم ، كان يعبر عن سعادته لحضور الجمع الحاشد ، وكان جمعه الحاشد بضع عشراتيصفقون قبل أن تكتمل الجمل ويتلفت الكثيرون منهم حولهم وينظرون الى رجال الامن الذى يحيطون بمكان الاجتماع ، لماذا خطر ذلك الخاطر بالذات وهو يـرى الرجل مندفعا فى خطابه ، لو أن ذلك الخطيب فعل ما خطر له ماذا كان يمكن أن يحدث ؟ ..

كان يمكن أن يكون لذلك أثر أكبر من أثر الخطب والكلمات ، ذهب ليلة الامس الى ذلك الاجتماع لان يوسف كان قد رحل وكان يريـد أن يهـرب من وحدته وأحزانه ، الاتوبيس يتمايل ، زعيق بوقه لا يتوقف وأبواق كثيرة تزعق وتصرخ ، الشارع الضيق مزدحم بالعربات وبالمارة ، أرضيته مخربة بالحفر والمطبات ، الازقة المتفرعة من الشارع تفترشها القمامة والمستنقعات فى منيرة امبابة ، فى الغرفة الصغيرة المعتمة المطلة على الزقاق الطافح بمياه المجارى كان الشاعر الرقيق الثائر يكتب الشعر ويحلم بوجهه الصـبيانى ، بالايـام القادمة ، ويتحدث بوله مشبوب عن المعشوقة اللغز التى وهب لها عمـره ، فى الشهور الأخيرة كانا يتسكعان فى الشوارع حتى نهاية الليل ، كانا يفران من مقهى الكتاب الحالمين المتعبين والكلمات الكبيرة والخمور الرديئة ، من صراع العشاقالمفلسين ، صراعالديكة المحاصرة بالقهر والعجز ويضربان فىالطرقات بلا غاية ، كان يوسف يحدق فى وجوه المارة ويقول فى مرارة :

ـــ أبو الهول لا يريد أن يتكلم ، ولا يوجد من يستطيع أن يستنطقـه ، تاريخ لغز ، وحاضر لغز ، ومستقبل مبهم ينذر بالفواجع .

كان يقول بالعجز الغاضب :

أريد كلمات جديدة لم تستعمل أبدا من قبل ، كلمات تحـرك الدوامات المجنونة فى البراء الآسنة وتغيرها فى لحظات ، كلمات تشعل وتحرق .

كانت اليوميات تجسد العشق اليائس الذى دفع بالعاشق الى حافة الجنون ، كانت تتساءل عن السر فى انعدام التواصل هل هو فى العاشق ام فى المعشوقة نفسها . كانت كلماته تجسد فى صراحة عارية رهيبة لوحـة القبح والمهانة والجنون ، كانت ليلة قاسية حركت كل المواجع والمرارات والحـيرة المضنية وكان الحلم غريبا ، كان حتما أن يحدث ما حدث فى صباح اليوم التالى من العمل ، كان موقف الامس عبث جنون ومرارة .

أوشك أن يختنق بالموعظة الاخلاقية الطنانة التى كان يلقيها المرتشى على المحقق الجديد ، كان يجتر كلمات اليوميات ويستعيد أحداث الحلم متعبا وممرورا ، حدق الى الوجه المكتظ الملتمع وعينيه الكاذبتين ببياضهما البارد والى وجه الشاب المنصت الساذج منتظرا أن تنتهى الموعظة ولكنها طالت وارتفع صوتها ، وكان الصفيق يلقيها على كل زملاء القسم فاندفع وهو يود لو ينهال عليه ضربا ، لو ينهال صفعا على الصدغين المكتنزين ومال عليه فى غيظ :

ـــ قل لى ، فسر لى كيف تستطيع أن تجمع بين الكلمات الطنانة الكبيرة ومخافتة الصوت فى الاحاديث الجانبية مع المتهمين ، كم يساوى افساد تهمة عقابها الفصل ؟ .. هل تعمل لحسابك وحدك أم انك واحد من أصابع ذلك الذى لم أره يوما ولا أريد أن أراه ، أنا أعرف أن المهم رئيس القسم لا دخل له فى اللعبة لأنه ... واحتقن بياض عينيه وتماسك كمادته .

ـــ هل لك علاقة بالفراخ الفاسدة وأفخاذ الرومى المزيفة ؟

واندفع المرتشى خارجا وهو يشوح بيده :

ـــ كفاك ثرثرة ، ليس لديك غير الكلام الفارغ الذى تقرأه فى الكتب .

فصاح فى أعقابه :

ـــ أنت مجرد اصبع صغير وحقير .

واصطدم المرتشى الهارب فى خروجه بعم صابر وأوشك أن يسقط منه المشروبات فاعتذر الكهل فى ارتباك ، كان يمكن أن ينهى الموقف لو لم يدخل عم صابر لحظتها ، حدق الى الوجه الداكن الكهل الذى يلبى كل الطلبات بأدب شديد يستفزه والذى يعتذر عن أخطاء لم يرتكبها ، أحس لحظتها انه لم يفهم أبدا سر عم صابر الغريب ، خطر له انه لابد وأن يكون جلد عم صابر سميكا جدا فاقترب منه :

ـــ شمر ذراعك وأرنى جلدك يا عم صابر .

ـــ ماذا تريد يا ابنى ؟ .. هل ستعطينى حقنة لما يسمونه بأمراض الصيف المعدية ؟

ـــ لا .. لا .. أريد أن أعرف سمك جلدك .

وحدق اليه الرجل فى ذهول ، وتقدم السمج مستظرفا ، تقدم الساعى الآخر الكبير ورقبته الغليظة وشمر عن ساعده المكتنز المشعر وهو يبتسم فى برود وتلاحة ، بالبرود والتلاحة التى يمارس بها فهلوته مع موظفى القسم .

ـــ يمكن أن ترى سمك جلدى انا يا أستاذ أحمد .

وأزاح الكرسى الكبير من طريقه :

ـــ أعرفه .. اعرفه جيدا ، انه مثل .. لا أعرف حيوانا له مثل جلدك .

وفى نفس اللحظة صاح ابن القديمة فى عم صابر آمرا فاندفع اليه :

ـــ الا تكف أبدا عن الصياح والأوامر والنواهى ؟

وتجاهله ابن القديمة فى ترفع ، ســوى رباط عنقه وأخـذ ينقر على المكتب بخاتمه الذهبى الكبير فمال عليه :

ـــ لا تليق عليك يا ابن الغسالة القديمة ، آسف فقد كانت امـرأة محترمة ولكنهـا لم تعرف كيف تربيك ، ولعل ذلك هو السبب فى خلافاتهـا المستمرة معك ومع زوجتك الانفتاحية .. وارتجف المتأنق محتدما ومد يـده الى حقيبته السامسونيت السوداء :

ـــ الـزم حدودك .. الـزم حدودك .

ـــ قل لى .. مجرد أشياء بسيطة أريـد أن أعرفهـا ، طبعا كانوا يعاملونك هناك باحترام وتقدير كبيرين لأنك تركت متطوعا بلادك العظيمـة المزدهرة كى تساهم فى نهضتهم الجليلة ، ولا شك أنك كنت تنفق هنـاك بسخاء على الأقل لتعوض أيام الحرمان ، كنت تقيم فى مسكن محترم يليـق بوظيفتك ومركزك ، ولم تكن تساوم بلجاجة وتهافت عند شراء أى شىء ، لم تكن تحسب أبدا وبدقة ما يساويه بالجنيه المصرى البائس ، وبالطبـع كنت تعامل أبناء وطنك بود وتعاطف تحت تأثير الاحساس بالغربة ، أعتقد بل وأستطيع أن أجـزم بأنك لم تفعل ما فعله جارى ، كان ذكيـا وفطنا ، أوصى زوجته قبل أن يهبطا من الطائرة بأن تقرص طفلتهم قرصة شـديدة اذا اقترب رجال الجمارك من حقيبة الفيديو والشرائـط ، وخالت اللعبـة على موظفى الجمارك فانزعجوا من صراخ الطفلة المتصل وافلت الفيديو من الرسوم .. لا .. لا .. انت لم تفعل مثل جارى لأنك من رجـال القانون وتعـرف الأصـول .

ووضع ساقا على أخرى وهو يرتجف بغيظ ويمسح عرقه بمنديل الورق الكلينكس كانت الصديقة القديمة ترمق ابن القديمة باشفاق ، وكان لابـد أن تأخذ نصيبها هى الأخرى ، فاتجه اليها وهو يشير الى هدفها الجديد :

ـــ لماذا لا تجاهرين بحبك له ، اقصد مشاعرك ، اقصد رغباتك ، اقصد .. هل نسيتى تماما حكاية الحب القديمة التى حكيتها لى يوما وانت تبكين ؟ .. ماذا ستفعلان بزوجته ؟ .. أعتقد أن الانفتاحية الناصحة اشترطت

عليه قبل أن يهبطا من الطائرة أن يكتب كل شيء او على الاقل النصف باسمها لانها كافحت فى البلاد الغريبة مثله تماما .

ارتبكت واحتقن وجهها فاشفق عليها وفاء لصداقتهما القديمة ، وكان فهمى يدس وجهه فى صفحات الجريدة :

ــ صفحة الوفيات أم الكلمات المتقاطعة ؟

وابتسم الوجه الاسمر الممتلىء المتعب .

ــ كلاهمــا معــا .

ــ قلت لك انك لا تصلح للسفر ، أنت تختلف عن ابن القديمة ، كان لابد أن تعود بعد شهور ، وليتك عدت بلا متاعب أو امراض .

وفجأة دخل المهم ، بدأ مهما كعادته منذ الوهلة الاولى ، الوجه الداكن بنظارته السميكة ووجنتيه البارزتين ، وسترته التى تضم بدانته فى احكــام، وعقدة رباطة عنقه الصغيرة بين فكى الياقة الكبيرة المنشاه ، تساءل المهم فى غضــب وقــور :

ــ ما هذه الضجة يا أستاذ أحمد ، الا كفيك أنك لا تقوم بأى عمل ؟

ووقف له وقفة الانتباه وعظم بيــده :

ــ تمــام يافنــدم .

كان متخشبا ومهما ، وكان لابد للعبة أن تصل الى نهايتها .

حملق المهم فى ذهول فاقترب متلطفا :

ــ ثمة ، وأنت مغرم بثمة هذه ، ثمة أشياء بسيطة أريد أن أعرفها ، لا يهم الآن كيف تعاملك المدام فى البيت فهذا امر يمكن معرفته من التلح الذى يوصل الطلبات الى البيت كل يوم ، فقط أريد أن أعرف كيف يعاملك السيد وكيل الوزارة ، ماذ يفعل عندما تدخل الى مكتبه ؟ ... هل يقف لك مسلما أم أن يمد لك أطراف أصابعه الكريمة ؟ .. كيف تقف امامه وكيف تتكلم ؟ .. أنا مستعد لأن أدفع .. أدفع مرتب الشهر كله بالرغم من أنــه لا يكفينى فى مقابل أن أراك مرة وأنت واقف أمام وكيل الوزارة فى مكتبه ، هل تنحنى انحناء صغيرة وتضع ابتسامة مهذبة على شفتيك لأنك رجل تعرف المقامات وتحترم التدرج الوظيفى أم انك تقف مرفوع الهــامة وتتكلم بثقــة لأنك من رجــال القانون ؟

وارتج على الرجل :

ــ لا تغضب ... أنا أعرف أنك رجل مهم ، موظف عام مهم .

وظهر القوس المتثنى ، مال على رئيس القسم وفح فى اذنه :

ـ دعك منه يا سعادة الرئيس ؟ انت تعرفه مشاغب نقل من ثلاثة أقسام فى سنة واحدة .

وأمسك بطرفى سبابته وابهامه بالقوس المتثنى وأزاحه بعيدا :

ـ ابتعد أنت ، سحقت بحذائى عشرة من امثالك فى حجرتى هذا الصباح ؟

يكفى ما أصابنى من قرف .

ـ أنا ... أنا ...

فصاح فيه بدلا من أن يصفعه :

ـ قلت لك ابتعد والا ...

وحملق القوس ذاهلا وهو يبتعد ، أحس به وهو يشير لرئيس القسم بأصابع يده اشارة تعنى أنه مجنون ، وكان الرجل ما يزال مهما ، وكان هو منجرفا فى الموقف بمتعة حقيقية .

ـ قلت أنك موظف عام مهم .

وخرج الرجل من ذهوله مرتبكا متفصد العرق .

ـ أنا رئيس القسم هنا ، أنا أعمل فى هذه الوزارة منذ أكثر من ثلاثين عاما ، قبل أن تولد أنت ، أنا ...

ـ أعرف .. أعرف جيدا انك رئيس القسم ، قسم التحقيقات العظيم بوزارة العدل العادلة جدا ، ولكن قل لى يا سعادة رئيس القسم باعتبارك خدمت الدولة ، أعرق دولة فى التاريخ ثلاثين عاما هل اذا مررت فى الطريق العام يقف لك عسكرى البوليس باحترام حتى ولو كان من رجال الأمن المركزى ؟ .... واذا ركبت أوتوبيس مزدحما وهو الحمد لله مزدحم ليل نهار فهل يفسح لك الناس مكانا تقف فيه بعيدا عن سحق الأقدام والعرق ورخام الأنفاس ؟ .. وبالمناسبة كيف تصل الى وزارتنا بحذائك ملتمعا ، هل تحتفظ فى جيبك بقماشة قديمة وتنذوى فى طريق جانبى لتلمع الحذاء قبل أن تصل الينا ؟ .. لا تنظر الى دهشا فثمة اسئلة أخرى ، اسئلة بسيطة ولكنها تحيرنى .

هل اذا وقفت فى طابور فراخ الجمعية يراعى الواقفون كهولتك فيفسحون لك مكانا امامهم لتأخذ دورا قبل دورهم ؟ .. انا أعرف انك لا تخرج من الطابور ابدا حتى ولو كان من طوابير الجمعية ، صحيح انهم تخطوك فى طابور الترقية بعدة سنين ولكن تلك نقره وهذه نقره أخرى واذا

وصلت الى كاتب الجمعية ولم تجد الفرخة المأمولة لاختفاء الفراخ لسبب أو آخر فهل يتنازل مدير الجمعية ويطيب خاطرك بكلمة أو كلمتين مراعاة للثلاثين عاما التى أنفقتها فى خدمة العدل ؟ . وطابور العيش ماذا تفعل فيه ؟ أراهن على أنك أصدرت الأمر المكتبى رقم عشرة أو عشرين بتخصيص الشغالة الريفية الصغيرة لطوابير العيش وفراخ الجمعية وكل الطوابير الأخرى .

وانفلت الرجل مهددا متوعدا ، وأحس هو بسخف الموقف كله ولكن لاحقه بالكلمات الأخيرة .

— طبعا أنت لا تتخلى عن أهميتك وأنه جالس بين أولادك ، لابد أنك تجلس فى كامل أهميتك بالجلابية البيضاء النظيفة والطاقية المحكمة أمام التليفزيون وتحملق فى الصور المتحركة ، وتتفضل ببعض التعليقات الوقورة حتى يكبس عليك النوم .

لابد أن شوقى شاهد الموقف منذ بدايته ، تقدم منه وقال ببسمة مشفقة وود :

— ليس هذا هو الحل يا أحمد .

كانت المرة الأولى التى يخاطبه فيها باسمه مجردا من كلمة أستاذ نزاد حبه له ، نظر فى عينيه الذكيتين الواثقتين وتساءل عما اذا كان سينتهى به الحال الى مقهى الحالمين المتعبين ، مال اليه منذ اليوم الأول لالتحاقه بالقسم ، أحس صدق كلماته وعمق تفكيره وهو يجر زملاءه الى المناقشة ، كان خريجا جديدا وحماسه طازج وبكر ، عرف نوعه من كلماته الأولى فانجذب اليه ولكن لم تكن قد تبقت لديه طاقة للمناقشة والمشاركة .

أحس بشىء من الخجل أمام البسمة الجادة الواثقة ، خطر له أن يسأله عما اذا كان يعرف حلا حقيقيا للعقدة المستعصية ، ولكنه لم يوجه السؤال خشية أن يكون حله من نوع الحلول التى ثبت فشلها وخيبتها ، هم بأن يقول له كلاما جارحا هو الآخر فوجد نفسه يردد عبارة يوسف :

— تعبت من البحث عن الحلول .

وسمع ابن القديمة وهو يتمتم فى ترفع مغيظ :

— عقد !!

فاستدار اليه وسأله صادقا :

— هى فعلا عقد فهل عندك حل لها ؟

وعندما انفلت خارجا وراح يضرب فى الطرقات أحس بشىء من الندم على ما فعله بزملائه ، تساءل عما يمكن أن يحدث عندما يعود الى العمل

بعد أجازة العيد ولكنه طرد كل التساؤلات من عقله المتعب واتجــه الى مقهى العشاق المفلسين وفى نهــاية المساء ذهب ليستمع الى الخطيب الذى خرج من السجن لتوه .

الشوارع النظيفة الواسعة مرة أخرى ، جماعات من أولاد الأحيــاء الأخرى تنطلق على الأسفلت النظيف الملتمع ، عندما كان يمشى فى مثل هذه الشوارع وهو صغير كان يسير محاذرا ، كان يتطلع الى البيوت العــالية فى توجس ، كان يتوقع أن يظهر فجأة من يأمره بالابتعــاد عن هذه الشوارع، عندما كبر كان يرنوا الى الشرفات العــالية والنوافذ العــالية ، يتطلع الى النساء والاولاد والرجال ويتخيل طريقة حياتهم . كان يتصورهم ســعداء وطيبون كان يتمنى أن يكون له سكن فى عمارة عالية على النيل ، سكن فاخر وجميل ، وزوجة حلوة من ذلك الصنف الذى يطل من الشرفات العــالية ويركب العربات الفاخرة ، كان يتمناها بيضــاء ربله وبشعر أشقر وممشوقة القوام ، شارع رحب تحف بــه الاشجار العالية ، شــارع جانبى صغير يفضى الى النيل القريب ، وهبط من الأتوبيس .

فيلا أنيقة تحيط بهــا الأشجار على سياج درجها من الجانبين شبه قلل خضراء ، قلل خزفية ، وكان وجه جاره خزفيا ، خطر له عندما فتح له الباب هذا الصباح ورآه فى مواجهته أن وجهه المستدير المتورد الملتمع مصنوع من الخزف ، عام كامل والرجل يسكن فى الطابق الأرضى ويصادفه كثيرا فى طريقه دون أن يلتفت حتى اليه ، كان وجهه مغلقــا ومتباعدا ، وكان هو يسمع من غرفته فوق سطح البيت أصوات شجار الرجل مع زوجته وأولاده ، كان مستغرقا فى النوم عندما طرق عليه البــاب وعندما رآه هم بأن يغلق دونه البــاب ويعود الى فراشه ، وجد نفسه يرحب بالرجل بأدب زائد ، وجلس الرجل فى وقار ، ترك يده بأصابعه القصيرة الممتلئة وكان هو مسترخيا فى الكرسى القــديم المخلع يقــاوم النوم ، تطلع الرجل الى الكتب التى تغطى جدران الغرفة وسطح المكتب القــديم المترب ورفت بوجهه الكروى الملتمع ابتسامة مبهمة سرعان ما ابتلعها وتهيأ للكلام ، خطر له أن يسأل الرجــل عن الحل الذى يراه ، هم بأن يقــول له انه بالرغم من أنه قرأ معظم الكتب التى يراها والكثير غيرها فانه لا يعرف الحل ولن يعرفه أبدا ، اراد أن يشير الى يوميات يوسف فوق المكتب ويقول له أن صــديقه يئس من كل الحلول فهجر كل شىء الى دير فى قلب الصحراء كما كان يفعل أجــدادنا فى الزمن القــديم ، انفرج الوجه الخزفى عن شبه ابتسامة فخطر له أن يقــوم من مكانه ويعيد غلقــه ، وأن يأمره بالانصراف ، انطلق الرجل يتحدث بكلمات منتقاة فى موضوع لم يتبينه ولم يكلف نفسه بالانتباه اليه وان أدرك أنه يتصل بالجارة الأرملة التى تسكن الطابق الثانى ، تنبــه على كلمــات السـمعة والشرف والفضيلة ترصع حديث الرجل فسأله فى خمول :

ـــ أتسن أنيـــابك ؟

واهتز الوجه الخزفى ، بدا عليـــه ما يشبه الدهشة فسأله وهـــو يتثاءب :

ـــ الم تتمن مرات أن تضاجع زوجة جارك أو زوجة صديق لك ؟

وارتجف الرجل فيما يشبه الغضب فأمسك به من كتفة ورفعـــه الى الخارج وهو يبرطم بكلمـــات مختلفة ورد الباب ، وعاد الى الفراش .

ما الذى دهاه فى هذين اليومين ؟ ... ما سر هذه الجرأة التى يندفـــع بهـــا فى تصرفاته ، اية طاقة هذه التى تفور بداخله بعد فتور وحزن الشهور الأخيرة ؟ برغم الأرق المعذب وقلة وقت النوم يحس بتنبه ويقظة غريبتين ، لو يعيش هذه الحالة دائمـــا .

مقهى بلدى صغير ، عدد من البوابين النوبيين والصنايعية وأشخاص لا يمتون بملامح وجوههم الى حى العمارات العـــالية ، ليجلس قليلا ، ليأخذ فنجانا من القهوة الرديئة .

كفت حلقة الصنايعية الصغيرة عن الكلام وتفحصته بعيونها ، أولاد بلد تبدو عليهم الشهامة والجدعنة ، توقف الذى يمسك بالجريدة عن القراءة للآخرين ، خطرت له الفكرة فنفذها على الفـــور .

ترك مكانه وسحب كرسيا وجلس بينهم وهو يبتسم فى ود ، انتظر أن يرحبوا به فحملقوا فيه بوجوم ، قال لهم مشجعا :

ـــ استمروا ، استمروا فى حديثكم .

تساءل السمين الممتلىء بشىء من الحدة :

ـــ مـــاذا تريـــد ؟

ـــ لا شىء ، مجرد الجلوس معكم ... الديكم مانع ؟

وحاصرته عيونهم فى توجس وريبة .

ـــ استمروا فى حديثكم ، لا أعتقد أن لديكم ما يجب أن تخفـــوه عن الآخرين ولا أقل من أن يقـــول الواحـــد لأصحابه كل أو بعض ما يخطر له .

وتململوا فى جلستهم ، وتبادلوا نظرات محاذرة ، تشبث بأمل أخير :

ـــ صدقونى لست من رجال الـــ ....

وهبوا جميعا واقفين ، وهموا بالانصراف فغادر المقهى خائبا .

حديقة الحيوان ، زحام كبير أمام مدخل الحديقة ، الأولاد والبنات والرجال والنساء يتزاحمون لقطع تذاكر الدخول ، الزحام والصياح حول الباعة ، باعة الفسيخ والخص واللب والسوداني والحلوى وسندوتشات الفول والطعمية ، زحام العربات يصل الى تمثال نهضة مصر ويحيط به كثيرون يفترشون النجيل فى الشريط الاخضر الذى يقسم الطريق خلف التمثال ، تمثال الجرانيت الأحمر ، ثمرة انفعال محمود مختار العظيم بثورة ١٩١٩ الشابة الريفية تزيح بيسراها طرحتها وتمديدها الأخرى لتمس بها أبا الهول وثوبها الفضفاض ينسدل على بدنه ، أبو الهول يهم بالقيام وقد مد ساقيه الاماميتين فى قوة ، يرنو الى الامام ، فى وجهه تصميم غامض وأمل ، هل استنطق مختار أبا الهول ، يوسف كان يقول ان أبا الهول لا يريد أن يتكلم ولا يوجد من يستطيع أن يستنطقه ، وجه الفلاحة الحسناء يرنو الى البعيد ، الى كوبرى الجامعة ، ضمرت كف مختار فى سنواته الأخيرة ، أصبح عاجزا عن امساك الأزميل والنحت ، قبة جامعة القاهرة تلوح من بعيد خلف التمثال ، الجامعة وبدايات السبعينات ومنتصفها ، المظاهرات وأيام الحماس والتوهج ، أيام قليلة ساخنة ثم ينحسر كل شىء ويعود المستنقع الى ركوده الآسن ، كان الخطيب متحمسا وهو يخطب فى جمعه الحاشد ، خطر له أن من الأفضل للمجاهد الكبير أن يفعل شيئا آخر غير الخطب والكلام ، خطر له أنه سيكون أمر رائع ومؤثر أن يخرج الرجل فجأة على جمعه الحاشد عاريا كما ولدته أمه ، ماذا لو فعلها هو ؟ .. هنا .. ما المانع ؟ .. ماذا يمكن أن يحدث ؟ .. ماذا يمكن أن يفعل به الناس ؟ .. فليكن فوق التمثال ، على الجانب الآخر لأبى الهول ، فلتكتمل أيام الجنون .

واندفع الى التمثال ، تسلقه من الخلف ووقف فى الجانب المواجه للفلاحة الحسناء ، وخلع ملابسه قطعة قطعة وألقى بها حتى أصبح عاريا تماما وأطلق قهقهة عالية حتى يلفت اليه الأنظار .

وصفق كثير من الأولاد وهم يشيرون اليه ، وتطلع اليه بعض المحيطين بالتمثال ثم انصرفوا الى شئونهم وتنبه اليه شرطى المرور ، حدق اليه متجهما واندفع ومعه أفراد من المارة الى التمثال فى غضب .

مسرحية أهل الكهف

كوميديا من فصل واحـــد

محمود دياب

شخصيات المسرحية :

اولا : النـــــاس

١ ـ عم حسان : مصرى طيب ، تخطى الخمسين ، كان خادما فى قصر ميم باشا ، صـار خفيرا له بعد أن تحول رســميا الى مخزن للتحف والتماثيل .. انه بحكم وحدته الطويلة دائم التأمل ، والشرود ولكنه حين يلتقى بانسان ما ، لا يكف عن الثرثرة كنوع من التعويض .

٢ ـ شـــوقى : عامل كهربائى .. فى حوالى الثلاثين .

٣ ـ مجموعة الناس :

هى مجموعة من النـاس العاديين ، وصفناها عند ظهورها بأنهـا نموذج لمجموعة ركاب أحـد أتوبيسات القاهرة .. بينهم عمال وفلاحون وعدد من صغار الموظفات والموظفين وبائعون جوالون ... الخ .

ثانيـا : التمـــاثيل

١ ـ مجموعة التماثيل :

هم تسـعة تماثيل شمعية فى الحجم الطبيعى للنـاس ، بينهم سيدتان ، وجميعهم فى سن الشيخوخة فيما عدا سيدة واحـدة فهى لم تتخـط الاربعين والجميع فى ثيـاب السهرة .. الرجـال منهم يلبســون الطرابيش فيما عدا واحـدا منهم وهو التمثال الاول .. السمين .

٢ ـ الاستاذ كاف كاف :

ماكر فى حوالى الخمسين ، أخـذ على عاتقه الدفـاع عن التماثيل .

زمن المسرحية :

خريف سنة ١٩٧٤

المنظـــر :

(ردهة واسعة فى أحد القصور القاهرية القـديمة . الردهة عالية الجـدران ، عالية الابواب والنوافذ ، النقوش البـارزة المذهبة منتشرة على الجدران ، لا شك أن هذه الردهة

نفسها شـهدت أياما وليـالى مجيـدة فى المـاضى البعيد نسبيا ، أما الآن ، وفى هذه اللحظة التى اخذناها ليرتفع فيهـا استار ، فانهـا ليست سوى مخزن لبعض التمـاثيل والتحـف القـديمة ، الستائر الثمينة ما تزال هنـا وهناك ، وان تكن قد فقـدت رونقها القـديم. وضاعت ألوانها تحت طبقة سميكة من الغبـار .

الغبـار يغطى التماثيل والتحف أيضا ، العنكبوت نسـج خيمـة كبيرة على الردهة ومحتوياتها .. حتى أن ستار المسرح ذاته لم يسلم من خيوط العنكبوت .

(الوقت نهـار ، ولكن الردهة معتمة ، ويتعذر علينا مشاهدة محتوياتها ، فاذا ما أضيئت نيما بعد ، أمكن أن نرى ما فيها .. التحف والتماثيل المخزونة ، فاما التحف وقطع الآثار النـادرة المكدسة ، فمتروك تخيلها للقارىء وللمخرج ، وأما عن التماثيل ، فهى مجمـوعة فريدة من نوعها ، هى تماثيل شمعية لعـدد من الشخصيات ، فى الحجم الطبيعى لهـا ، البست ملابس الناس ، عددها تسعة ، بينهما تمثلان لامرأتين ، وهى فى أوضاع مختلفـة ، فمنها الجالس ، ومنها الواقف ، ومنها النـائم أيضا وجميعهم فى سن الشيخوخة الا تمثـال السيدة (٢) فهى لم تتعد الاربعين ، الطرابيش على رؤوس الرجال الا التمثال السمين فهو عارى الرأس ، ولهذه التماثيل طبيعة غريبة ، فانت اذا دققت النظـر فى الوجوه خيل اليك انـك تعرف أصحابها ، وسيدهشك هذا اذا لم تكن قد التقيت بهم بالفعل ، غير أن دهشـتك ستزول حتما حين تدرك أنك كنت تعرف هذه الوجوه من صورها التى كانت تمتلىء بهـا صحفنا ومجلاتنا ، سـواء فى صفحاتها السياسية ، أو فى صفحـات المجتمع ، وذلك حتى مطلع الخمسينات .

وجميع التماثيل ، بغير استثناء ، فى ثيـاب السهرة .. حتى أن من الرجـال من يضـع على صدره حفنة من النياشين) .

* * *

(الباب الرئيسى للردهة يتحرك بصعوبة شديدة ، فيرتمى شريط من الضـوء الواهن على أرض الردهة . ويدخل حسان غفير المخزن فيلقى نظـرة مستطلعة على المكان بينما هو يتابع ثرثرته مع شوقى الذى يقف بالبـاب ينتظر ويده على سلم خشـبى ذى مطلعين) .

حسـان : كله الا فضايح الناس . مابا طيقش سيرتها .. صدقنى . سيرتها بتجيلى الضغط ، بس فى عزبة زى عزبتنا .. « عزبة الخيش » مستحيل تتكلم عن مواجع الناس .. الا وتتكلم عن فضايحهم ، كل شىء متلخبط فى عزبتنا ، آخـر لخبطة .. مواجـع يعنى فضايح .. وفضايح يعنى مواجع .. وهيه دى المشكلة .. (ويدقق النظـر فيما حوله) أنا مش شايف حاجة .. المخزن عتمة ، بس أنا لحسن الحظ حافظه ، بالميلى ، أمشى فيه وانا مغمض ، اتفضل .. هات السلم وتعالى .. (شـوقى يرفع السلم ويخطو خطوتين داخل المخزن ويتوقف) .

شـوقى :مجمع السلوك اللى أنت عايزها .. ورا الباب (ويشير الى نقطة عالية فى الجدار خلف البـاب مباشرة) أصلى أنا كنت باشتغل فى القصر ده ، قبل ما يتعمل مخـزن واتعين غفير عليه .. وعلشان كده تلاقينى حافظة بالميلى .

(شوقى يضع السلم فى المكان المناسـب ، ويرفع كيس أدواته ويسـتعد لصعود السـلم) .

حسـان : على مهلك .. ماتستعجلش .. قدامنا النهار طويل .. وادى احنا بندردش ..
(شوقى يصعد السلم حتى النقطة التى اشار اليهـا حسـان ثم يأخذ يتحسس الجدران باحثا عن غطـاء المجمع المطلوب) .

شـوقى : مخزنكم ضلمـة قـوى ..

حسـان : (وهو يدور بانفه متشمما فى تفزز) فعلا.وريحته ماتسرش ، من سنين ما اتفتحش الباب .. عشرين سنة وكسور .. حتى الهـوا كان ممنوع يخش المخزن .. تعليمـات المصلحة كانت زى السيف ، خدوا بالـكم من المخزن .. أيـاكم تفتحوا الابواب ولا الشبابيك ..

حاضر .. ع العين والراس .. وأنا بطبعى راجل نظـامى ، أعبد النظـام .. وبينى وبينك ، تعليمـات زى دى لمصلحتى أنا .. طيب قـدر أن شـباك اتفتح ، وراحوا ولاد الحـرام ساقطين ع المخزن ، ونهبوا العهـدة (ويشير الى التماثيل) يبقى أيه العمل .. ؟؟ يبقى أنا رحت فى داهية طبعا ، ويبقى بيتى انخرب .. ولا أيـه .. ؟؟ (سكته) هيـه .. لقيته .. ؟

شـوقى : الظاهر انى لقيته .. (ويبذل محاولة لرفع غطاء المجمع) .

حسـان : (فى زهو) ضرورى تلاقيه عنـدك .. دانا أقـدر أقولك ، فيه كام خرم وكام مسمار فى حيطان القصر ده .. دا عمر يا أسـطى شـوقى ، مش شـوية (ثم يتنهد متخففا) ماعلينا .. كنت باحكيلك عن عزبتنا ، وعن مسالة الفضايح والحاجات الى زى دى .. خد عنـدك المثل ده .. فقدر أن ست من السـتات ماشيه فى الشـارع .. ومافيش على جسمها غير الجلابية ، يعنى مافيش عليها حاجة تحت الجلابية .. طبعا ماحدش يستجرى يقـول ان احنا قـدام فضيحة.. ليه .. ؟ لانك ــ طبعا ــ ماتعرفش اذا كانت الست لابسة ولا مش لابسـة حاجة تحت الجلابية .. حلو كـده .. ؟ (الموضوع شد انتباه شوقى) .

حسـان : (مستطردا) انما افترض بقى .. ان الجلابية اللى لابساها الست مهرية ، خرم هنـا .. وفتحـة هنا .. قـول باختصار ، الست ماشية مكشـوفة .. حالة زى دى حتسميها أيه يا أسطى شوقى ؟

شـوقى : فضـيحة طبعـا ..

حسـان : (بحماس) عظيم .. قـدر بقى أن الست ماحلتهاش غير الجلابية المهريـة ديه .. ازاى تحاسبها على أنهـا عملت فضـيحة .. ؟ هه .. ؟ ازاى .. ؟

شـوقى : هيه مسـالة تحير فعـلا ..

حسـان : آدى حال عزبتنا ياسطى شوقى .. كل شىء متلخبط ، آخـر لخبطة لا أنت تقدر تلوم ولا يهون عليك تعاتب (وتمر برهة صمت قصيرة ، ويتمكن شوقى من رفع الغطـاء) .

حسـان : هيـه .. ازى الحـال عنـدك .. ؟

شـوقى : شلت الغطـاء .. (ويناول حسان الغطاء) والمفروض انى أشـوف حـال السلوك .. بس المخزن عتمـة قوى ..

حسان : (مازحا) وعلشان كده كلفوك تصلح الكهربا .. أنا مش فاهم ايه اللى يخليهم يفكروا يصلحوا الكهربا فى المخزن .. (مازحا) ماظنيش التماثيل حتقرا جرايد .. (ضاحكا) ولا يمكن يقروها تعليمات المصلحة ..

شوقى : أنا مش حاعرف اشتغل فى العتمة دى .. ما نفتح لنا الشباك يا عم حسان

حسان : جرى ايه يا أسطى شوقى .. دانت راجل قديم فى المصلحة وعارف تعليماتها (مرددا التعليمات) خدوا بالكم من المخزن .. ما تفتحوش الابواب ولا الشبابيك .

شوقى : (مقاطعا) بس التعليمات صادرة النهاردة بانى أصلح الكهربا فى المخزن .. قولى أنت ازاى أصلحها فى الضلمة دى .. ؟

حسان : أنت عايز تنفذ التعليمات .. ودا حقك .. وأنا مش عايز اخالف التعليمات .. ودا من حقى .. يبقى أيه الحل .. ؟

شوقى : (بضيق) أنت بترد على الكلمة بعشر كلمات .. ادينى كبريته .. معاك كبريت .. ؟

حسان : الكبريت .. دا أحسن حل .. ربنا يفتح عليك (ويخرج عليه كبريت من جيبه فيهزها ليتحقق مما بها) يكفيك كام عود .. ؟

شوقى : ولع لى عود لو سمحت ..

(حسان يشعل عود كبريت ويرفعه الى شوقى ، شوقى يتناول العود ويتمكن أخيرا من اخراج أسلاك متشابكة ثم يلقى العود المشتعل بحركة مفاجئة) .

شوقى : النار لسعتنى .. (ثم فى عصبية) ما تفتح الشباك يا عم حسان .. هوا معقول ولاد الحرام ينهبوا العهدة قدام عنينا .. ماتخلينى أشوف شغلى يا أخى ..

حسان : والنبى تروق ياسطى شوقى ، وتمسك أعصابك .. أنا راجل نظامى .. باعبد النظام .. والأوامر الصادرة النهاردة بتقول انى أفتح لك الباب لأجل ما تصلح الكهرباء .. ماقالتش أفتح الشباك .. وأنا باخاف من المسئولية .. لأنها لو طبت حتطب على دماغى لوحدى ..

شوقى : بس الاوامر الصادرة بتلزمك تقدم لى كل التسهيلات علشان أخلص شغلى.. ودا معناه تفتح لى الشباك ، وتعمل لى كوباية شاى ، لما يجيلى المزاج.

حسان : أنا قلت لك أعمل شاى وأنت رفضت ..

شوقى : بس أديك بتعطلنى ..

حسان : التعليمات اللى بتعطلك مش أنا ..

شوقى : أكلمك بصراحة يا عم حسان .. ؟

حسان : أنا باحب الصراحة .. فى عزبتنا بيعبدوا الصراحة ..

شوقى : انت فاهم عزبتكم كويس قوى .. ودا واضح .. انما للاسف ماعندكش أى فكرة عن اللى بيحصل فى المصلحة .

حســـان : (فى شعور بصدق هذه الملاحظة) ما هى المصلحة كبيرة يا اسطى شوقى .. وانا ماباشوفش منها غير المخزن ده .. حاعرف ازاى اللى بيحصل فيهـا .. حانجم يعنى .. ؟

شـــوقى : لو بطلت كـلام شوية ، وفكرت فى الموضـــوع ، حتفهم اللى أنا فهمته ، وتفتح الشـباك من سكات ..

حســـان : (بدهشة) وانت فهمت ايه ياسطى شوقى .. ؟

شـــوقى : تعليمـات ايـه يا راجل اللى انت ماسك فيهـا ومتبت .. التعليمـات دى قدمت يا عم حسان ..

حســـان : بس ما اتلغيتش ...

شـــوقى : عايز تفهم ولا مش عايز ؟

شـــوقى : افتح الشـباك .. وأنت متطمن .. مافيش مخلوق فى المصلحة حيحاسبك . بالعكس جـايز يدوك علاوة .

حســـان : والتعليمـــات ..

شـــوقى : برضه بيقوللى التعليمات .. أنا نفسى تشـغل مخك شوية ..

حســـان : ادينى شغلته .. اتفضل اتكلم ..

شـــوقى : مادام فيه أوامر بان احنـا ننور المخـزن .. يبقى ضرورى فيه تعليمـات جديدة بفتح الشبابيك .. ادى واحدة ..

حســـان : طب والتانية ..

شـــوقى : ثم ان اللى يدى أمر بتنوير المخزن بالكهربا فى الليل .. مايزعلش لو نورته الشمس فى النهار .. صح الكلام ده .. ؟

حســـان : (بغير اقتناع) فيه حاجة تالتـة .. ؟

شـــوقى : طبعا .. تخيل بقى المصيبة اللى حتقع على رأسى ورأسك لو أنى رجعت الورشة فى تردد وغير اقتناع) .
من غير ما أصلح الكهربا فى المخزن .. (حسان يطرق مفكرا بدهشة ثم يرفع وجهه فى تردد وغير اقتناع) ..

حســـان : أنا مش فاهم حاجة من الكلام ده .. لكن فاهم التعليمات كويس . (سكته) ومع ذلك ، حافتح الشباك .. علشان خاطرك أنت بس وحيـاة أبوك تعمل لك همة ، وتخلص قبل ما حد يطب علينـا (ويتلمس طريقـه فى الظلمـــة الى النـافذة فى الناحية الاخرى من الردهة .. والنافذة مغطاه بستارها السميك القزيم) .

حســـان : (متابعا ثرثرته وهـو فى طريقه الى النـافذة) لحسن الحظ انى اشتغلت فى رص التماثيل والتحف دى فى المخزن .. وعلشان كده تلاقينى عارف سكتى بينها كويس .. يعنى اقدر امشى وسطها وأنا مغمض ..

(ويحاول ازاحة الستار عن النـافذة فيتساقط غبارها ويؤذى عينيه فيتوقف ليفرك عينيــه) .

حسان : ملعون العفار ده يا أخى .. (ثم يفتح عينيه) أهى التعليمات ماكنتش بتسمح لنا حتى بكنس العفار ..

شوقى : مافيش فى التعليمات بند صريح عن العفار ..

حسان : صريح لأ .. لكن مفهوم .. ازاى حنكنس العفار والبيبان والشبابيك مقفلة .. ؟

شوقى : عندك حق ..

حسان : (وهو يزيح الستار شيئا فشيئا) كان الباشا صاحب القصر ده مايطقش ريحة العفار فى بيته .. كان وجود شوية عفار على جزمته هوه ، معناه خصم يوم من أجرتى أنا . انما شوف الدنيا .. على فكرة فيه تمثال هنا للباشا صاحب القصر ، وكمان تمثال لمراته .. (ويفلح أخيرا فى أن يزيح الستار) تفتكر لو الباشا رجع للدنيا وشاف العفار دا كله فى قصره ، حيعمل فيه ايه ؟ دا كان والعياذ بالله مفترى (ويفتح النافذة على مصراعيها ، فينفجر ضوء النهار فى الغرفة ، وتسقط أشعة الشمس على التمثال الاول ، وهو أقرب التماثيل الى النافذة ، يجلس ملتفتا نحو الباب) .

شوقى : (يتنهد فى ارتياح ، ويلقى نظرة شاملة على محتويات المخزن) كويس أن الفيران ماكلتش عهدتك (ويضحك ضحكة صغيرة ثم يوجه اهتمامه الى عمله فهو يفحص الاسلاك ، ويقص التالف منها ويعيد لحامه) .

(حسان يلقى نظرة من النافذة على أرض الحديقة ، ثم يستدير بوجهه نحو شوقى ، ويقف معتمدا بجسده على قاعدة النافذة يتأمل التماثيل كأنما ليتمم عليها) .

حسان : يوم ما قفلت الشباك ده ، آخر مرة .. ماكنتش أصدق أنه حيتفتح تانى .. وادية اتفتح .. وأنا اللى فتحته بنفسى .

(ويثبت حسان نظره على التمثال الاول .. انه تمثال لرجل ذى أهمية ، ضخم الجثة ، تطل من عينيه نظرة خبيثة ، غير أن سمنة وجهه وغلظة رقبته ، تجعلانه يبدو على شىء من البله) .

حسان : (مشيرا الى التمثال الاول) التمثال التخين ده ، كان آخر حته انضافت للعهدة .. شيلناه يوميها ، خمسة رجالة . وأنا كنت لسه بعز عافيتى ، ومع ذلك ، كنت حافطس تحته .. (ويتحسس وجه التمثال الاول باصابعه ، ثم ينفضها مما علق بها من غبار وخيوط عنكبوت) .

انا مش فاهم البنى آدم بياكل ليه ، علشان يربى جته زى دى .. (مازحا) انا شخصيا ماعرفش حاجة تجيب النتيجة دى غير العلف .. (ويضحك) .

شوقى : السلوك كلها تلفانه .. لازم يغيروها كلها ، اذا كانوا عايزين المخزن يفضل منور .

حسان : (معلقا نظرة على التمثال الاول وهو يمر به) التمثال ده له بصة ماتعجبنيش .. زى ما يكون بيشتم (ثم مثرثرا) فى عزبتنا يا اسطى شوقى ماشوفش غير ناس نشفانة .. جلد على عضم .. الواحد منهم يعدى قدامك تفتكره خيال . (ويضحك ضحكة صغيرة) حصل مرة أن راجل فى عزبتنا طلق مراته علشان

نحيفة قوى .. وبعد ما تجــوز غيرها ، رجع يدور عليها لأجل ما يرجعها لذمته .. تعرف ليــه .. ؟ لأن مراته الأولانية ـ على حـد قوله ـ كان فى جسمها شوية لحم .. (شوقى يضـحك ضحكة صغيرة) وماحدش فى عزبتنا شاف فى العملة دى اى فضيحة .. ولا حد فكر يلومه .

شـوقى : ويفيد باية اللوم يا عم حسان .

حسـان : تفتكر ليه الرجالة فى عزبتنا بيحبوا خلفـة العيـال يا أسطى شوقى .. ؟ أوعى تصدق أنهم بيحبوا العيـال ..

شـوقى : امال بيخلفوهم ليـه .. ؟

حسـان : علشان يشوفوا نسوانهم منفوخين شوية .. الست تحبل تقـوم تتنفخ .. تولد .. تقوم تحبل تانى .. واهى نفخة أحسن من بلاش ..

(شوقى يضـحك) .

حسـان : الكلام ده قالهولى قرداتى حكيم فى عزبتنا ..

شـوقى : المدهش أن عزبتكم فيها حكيم ياعم حسان ..

حسـان : كل عزبة لهـا حكيمها يا أسطى شوقى . ولو حصـل لك نصيب وشفت جبـلاوى حتعرف قد ايه الراجل ده حـكيم ..

شـوقى : ومين جبـلاوى ده .... ؟

حسـان : القرداتى .. زارنى مرة هنا .. وفضل يلح عليه أدخله المخزن يتفرج .. وأصل أنا بطبعى قلبى ضعيف مع أهل عزبتنا .

شـوقى : خالفت التعليمـات ..

حسـان : قلت دقايق .. مافيش غيرهم .. وما اتكروش .. حبيت أضـحك معـساه قلت له .. (مشيرا الى التماثيل) دول ناس أكابر ياجبلاوى .. ياريتك جبت القـرد معاك .. كنت لميت منهم قرشين كويسين . كنت فاهم انه حيضحك ماضحكش .. وقال لى : وهما كانوا يسيبولنا اللقمة وهما بنى آدمين ياحسان .. علشـان يدونا وهما تماثيل .. أظن مافيش بعد كده حـكمة ..

شـوقى : أنا شفت بعنيه واحـد قال حكمة أنفـح من دى .. هـوا شيال عجـوز ، كان بينقل حاجات من مخزن مصر الجديدة من يومين .. وكنت هنـاك باصـلح الكهربا .. وقف يبحلق فى التماثيل اللى زى دى ييجى خمس دقايق ، وبعدين هز دماغه وقال لى : الناس دول لموا كل الخير اللى فى الدنيـا وهما عايشين .. ماسبولناش حاجة .. والظـاهر انهم لموها وهمـا تماثيل برضه .. امال يعنى الخير راح فين .. (حسان يطرق متأملا عبارة الشيال الحكيم) .

شـوقى : (وهو يوجه اهتمامه الى عمله) الدنيـا مليـانه ناس طيبين .. (وتمر لحظـة صمت .. وخـلال هذه اللحظـة حـدث شىء غريب فى المخـزن لم يتنبـه لـه حسان ولا شوقى .. شىء ينـذر بكارثة فان التمثال الأول السمين كان أسرع التماثيل تاثرا بالهـواء الذى يتسرب الى المخزن ولعـل أشعة الشمس التى وقعت عليـه

كان لهـا تاثيرها أيضا ، فلقـد أخذت الحيـاة تدب فجـاة فى عينيه .. ثم اذا هو يحرك رأسه حركة خفيفة كانما يفيق من سبات طويل .. ثم انـه يحرك راسه حركة بطيئة جـدا تجـاه النافذة ، فيهدأ تماما) .

حسـان : (بعد سكته تامله الطويلة) لعزبتنا طبيعة غريبة قوى يا أسطى شوقى .. أول ما رجلك تدب فيهـا تحس انك دخلت محزنة .. النـاس فيهـا غرقانين فى الحزن لشوشتهم .. لدرجة لو حـد مات يتهيالك ان أهله ماحزنوش عليـه كمـا يجب ..

شـوقى : مع أن ماحدش حيورث منـه حاجة طبعا ..

حسـان : والحقيقة ان حزنهم ع الميت بيضيع فى حزنهم الاصلى مايبانش .. نقطة فى بحر .. مش معقولة الفـكرة دى برضه .. ؟

شـوقى : سمعت موظف فى الادارة بيتكلم عن مرض جـديد اسـمه العقد النفسـية .. والظاهر أن عزبتكم مرضانة بالعقد النفسية .. ناولنى الغطـا لو سـمحت .. (يناوله حسان الغطـاء) .

(تمثال آخر يتحرك حركة التمثال الاول ثم يهدأ) .

حسـان : خلصت من هنـا .. ؟

شـوقى : مؤقتـا ، لغـاية ما أشوف بقية المبنى (وينشغل شـوقى برد الغطـاء الى مكانه) .

حسـان : (مستطردا) والغريبة انك تلاقيهم يا أخى — قصدى أهل عزبتنا — يموتوا فى فعل الخير .. وأى واحـد منهم مستعد يضحى بنفسه عشانك عنـد اللزوم .. على فكرة .. فيه تلاته من عزبتنا ماتوا شـهدا فى الحرب من سـنة .. على خـط بارليف .

(تمثال ثالث يتحرك حركة التمثال الاول ويهدأ) .

شـوقى : (وهو يهبط السلم) كلامك عن عزبتكم شوقنى لانى أشوفها .

حسـان : عزبة الخيش اسمها .. ياريت تسمح لك ظروفك تزورها .. بس ماتسمحلكش تبـات فيهـا .

شـوقى : ليـه .. ؟

حسـان : لو نمت فيهـا مش حتسلم من الكوابيس .

(شوقى يضحك ضحكة حقيقية) .

حسـان : مافيش مرة زرتهـا الا واستلمتنى الكوابيس بالليـل .. هوا كابوس واحـد فى الحقيقة .. نفس الكابوس فى كل مرة .

شـوقى : اهى دى حاجة غريبـة ..

حسـان : فعلا غريبة .. فى كل مرة أشوف الباشا صاحب القصر ده تمثاله اللى قـاعد هناك ده .. (ويشير الى تمثال رجـل ظاهر الاهميـة والخطـورة يحمل على صدره عددا من النياشين .. ويتحرك شوقى ليلقى نظرة مدققة على التمثال) .

حسـان : (مستطردا) أشوفه ماسك سكينة كبيرة ، قد كـده (ويشـير الى طول ذراعه) بيجرى ورايا ، ومعـاه شلة كبيرة .. واشوفنى باجرى قدامهم .. أحـاول أصرخ ، لكن صـوتى مايطلعش .. فاتنى أجرى فى ضـلمه سوده ، مافيهاش نقطـة نـور .

شـوقى : (باهتمام) وبيطولك فى الاخر .

حسـان : فى الاخر باتعب ، واترمى ع الارض .. ولمـا باشوف السكينة فوق قلبى ، باروح منطور من فرشتى .. واقعد اتنفض .

شـوقى : دا كابوس فظيـع ..

حسـان : فعلا فظيع .. واتنى قاعد صاحى لحـد الصـبح .. وأول ما الشمس تطلع ، أجى جرى على هنا .. ولمـا الاقى كـل شىء زى ماهوه ، أخد نفسى واتطمن ..
(الباشا صاحب القصر يتحرك حـركة تشـبه حركة التمثال الاول ويهدأ) .

شـوقى : بيحصل كتير انى أشوف كوابيس .. بس مش بالشـكل ده .. كابوسك دا فظيع.. مايتسكتش عليـه ..
(ويرفع شوقى سلمه استعدادا للانصراف) .

شـوقى : انا حامر على بقيـة المهن .. ولازم تكون معـايا ..

حسـان : دقيقة أقفل الشـباك والحقك ..

(ويغـادر شوقى المخزن .. ويمضى حسان بهمه الى النـافذة المفتـوحة ، ويمر بالتمثال الاول ، ويلقى عليـه نظـرة تلقائية عابرة ، فلا يتنبه الى ما طرأ على وضع رأسه من تغيير الا بعد أن هم باغلاق النـافذة ، فهو يتوقف فجـأة ، ليعود فيلقى نظرة متمعنة عليـه وقد ثارت فى رأسه التساؤلات) .

حسـان : (فى دهشة وحيرة) عجايب .. التمثال ده ماكانش بيبص الناحية دى .. ولا كان بيبص الناحية دى .. ؟ (ويمر أمام التمثال فى محـاولة للتذكر) لا .. لا .. مستحيل وايه اللى حيحرك دماغه .. ؟ انا باتكلم كتير ، وباحكى حكايات ياما ، ودا بيجيب لى الصـداع .. وبيلخبط الدنيـا فى دماغى ..
(ويعود الى النـافذة فيغلقها بسرعة ، ويعيـد السـتار الى وضـعه الأول .. ثم يتجـه نحـو البـاب وهو لا ينسى طبعا أن يلقى نظـرة خاصـة على التمثال الأول وهو يمر بـه وقبل أن يغلـق البـاب يطلق التمثـال الاول تنهيدة عميقة ، فيتوقف) .

حسـان : (فى ذهول) ايه ده .. ايه اللى حصل .. أنا زى اللى سمعت حاجة (ويميـل باذنه مرهفـا سمعه ، ثم يحيـل عينيه فى المكان) . انا لازم أبطـل كـلام عن عزبتنا .. سيرتها بتفرقنى فى الاوهـام .. والله منـا جايب سيرتها تانى النهـاردة
(ويغـادر الردهة ويغلـق البـاب بعد أن يلقى نظـرة أخيرة عليهـا ، وتمـر برهة صمت) .

(التمثال الاول يتحرك بجسده حركة ثقيلة .. ثم يحـرك احـدى قدميـه بصعوبة كبيرة ، فتسمع طرطقة عالية لعظـامه ثم يتمطى بكل جسده فيسمع المزيـد من طرطقـة العظـام .. ينهض واقفـا ، بينما يتحرك تمثال آخـر فى الخلفية حركة خفيفة يتثائب بعدها بكل فمه ، فينهض تمثال ثالث كان نائمـا بانتفاضة مفاجئـة كان ثمة ما أزعجه) .

اظـلام

المشـــــهد الثـــانى

المنظــــر :

(مدخل القصر الذى يضم مخـزن التحف ، واجهة القصر ، على يسار المسرح سلاملك يعلو على الارض بثمانى درجـــات .. القصر على ناصية تحيط به مساحة من الارض كانت حديقة فيما مضى ، غير أنهـــا تجردت الا من بضـــع شجرات . ويفصل القصر عن الطريـــق سور من القضبان الحديدية نرى منـــه جانبين ، أحدهما على يمين المسرح ، والآخر فى خلفيـــة المسرح ، فى مواجهة الجمهور ، حيث توجـد البوابة الخارجية للقصر ، وهى بوابـــة حديدية أيضا ، تغلق بسلسلة وقفل كبير . دكة حسان الحارس وضعت أسفل السلاملك بحيث يتعذر على الجالس عليهـــا أن يرى الداخل أو الخـــارج من باب المبنى وعلى الدكة بعض مهام حسان ومنها عصاه) .

الوقت : نهـــــار

(حسان يجلس القرفصاء على الارض بجانب الدكـــة ، يذيب السكر فى كوبين من الشاى وهـــو مستغرق فى التفكير .. ويظهر شوقى فى الخلفيـــة ، قادما من وراء القصر حـــاملا سلمه ، فيسنده فى مكان قريب من الدكة) .

شـــوقى : دلوقت كل شيء تمـــام .. لو حبوا ينوروا المخزن يجـــوا ينوروه .

حســـان : أقعد اشرب الشـــاى .

شـــوقى : هوا دا فعـــلا وقت الشاى .. (ويجلس على الدكة ويتنـــاول كوب الشـــاى ، ويرشف منه رشفة كبيرة باستمتاع) .

شـــوقى : انت شغلت دماغى بعزبتكم .. من ساعة ما سبتك ما مبطلتش تفكير فيها .

حســـان : عزبتنا تستاهل تفكر فيها ..

شـــوقى : فكرت فى تفسيرك لحب الناس فى عزبتكم لخلفة العيال ..

حســـان : تقصـــد تفسير جبـــلاوى .

شـــوقى : أنا ما اظنش ان حبهم للخلفة سببه حبهم لنفحة الســـتات .. زى ما بتقول .

حســـان : امال أنت رأيك ايه .. ؟

شـــوقى : المسالة أبعد من كده فى رأيى أنا بيتهيالى ان الرجالة فى عزبتكم عايزين يثبتوا انهم رجالة .. ومش لاقيين طريقـــة غير انهم يخلفـــوا عيال .. والستات نفس الشيء .. ما فيش قدامهم طريقة يثبتوا بيها أنهم ستات ، الا انهم يحبلوا ويخلفوا عيـــال .

حســـان : (مبهورا بالفكرة) أنت زرت عزبتنا . ؟ ضرورى زرتها ..

شـــوقى : أعرف ست خلقتها اتشوهت فى حريقـــة .. ومن يومها وهيه مصرة على أنهـــا تخلف لجوزها عيال .. ما فيش سنة تعدى الا وتخلف له عيل جديد .

حسـان : (فى حماس) هو دا الكلام الصح .. أنت فاهم عزبتنا أكثر منى .. والله لاربك دماغ جبلاوى برأيك ده .. حاخليـه يعيـد النظر فى كل كلامه .. (ويضحك فى سـعادة غير أنه يقطـع ضحكته فجاة وقد تملكه شعور بالاغتمام) .

شـوقى : (وقد أدهشه تغير حسـان) أيه الحـكاية .. أنت غيرت رأيك ولا أيه .. ؟

(يفتح باب المبنى فى هذه اللحظة بهدوء شديد ، ويظهر من ورائه التمثـال الأول السمين انسانا يتحرك ، على رأسـه وثيابه أثر من الغبـار ونسـيج العنكبوت ، انه ذاهل النظرة ، يبدو وكانه لم يتخلص نهائيا بعـد من أثر النوم الطويل ، يتوقف يدير عينيه فيما حوله ، ويسير كالمنوم) .

حسـان : أنت بتجرنى للكلام عن عزبتنا .. وانا عايز أنساها النهاردة خالص .. سيرتهـا بتقلب مخى .

شـوقى : مش حتقدر تنساها .

حسـان : أقدر ... أشغل دماغى بحاجات هايفه .. زى كوباية الشـاى دى مثـلا .. (ويستطعم الشاى بحركة عمدية ظاهرة) هم .. أيه رأيك فى الشاى ده ..

شـوقى : (يرشف رشفة من الشاى متذوقا) مش بطال ..

حسـان : تفتكر الشاى ده مخلوط بنشارة الخشب وقشر العدس .. ؟

شـوقى : (يتذوق الشاى مرة أخرى) ما افتكرش ..

حسـان : (بتلقائية وبحكم العـادة) فى عزبتنا بيشربوا نشارة الخشـب المصبوغة على أنها شـاى... وهما عارفين انهـا نشارة .. ويشوفوا العفاريت بالليل .. وجبلاوى القرداتى بيقول ان العفاريت دى سببها الشاى اللى بيشربوه .

شـوقى : (يقاطعه مازحا) ظبطتك .. أديك بتتكلم عن عزبتكم .. (ويضحك) ..

(التمثال الاول يهبط السلم الى أرض الحديقـة فى ذهول وبحذر شديد خشية السقوط) .

حسـان : (فى يأس) الظاهر انى مش حاقدر اقلع عزبتنا من رأسى أبدا .. ولا عمرى حاسلم من اللخبطة والصداع .

شـوقى : حنهرب من نفسنا ونروح فين يا عم حسـان .. (ينهض واقفـا) يادوبك أطلع ع الورشة ..

حسـان : وجودك معايا مسلينى ..

شـوقى : (مع ابتسامة ودود) والشغل بياكلنا عيش .. عن اذنك (ويرفع سلمه ويستدير نحو البوابة الخارجية) .

حسـان : مع السلامة .. شرفت .. (ويلحق بشوقى الى البوابة) ابقى خلينا نشوفك .

حسـان : (مشيعا شوقى من خلف قضبان السور) حاوصل لجبلاوى رأيك فى خلفة العيال .. (ونسمع ضحكة شوقى بعـد أن اختفى) .

(التمثال الأول اتجه الى السور الحديدى على يمين المسرح ، فوقف جامدا يحملق فى الطريق من خلال القضبان) .

(حسان بعد أن ودع الأسطى شوقى عاد الى دكته مطرقا مشغول الذهن ، ولم يتنبه الى وجود التمثال الأول الا بعد أن جلس على الدكة ، فعندئذ فقط وقع بصره على ظهر التمثال تملكته الدهشة ، لا لأن تمثالا تحرك ، فهو لم يعرف بعد أن تمثالا تحرك ، وانما لأن رجلا ما دخـل الى المكان فى غفلة منه) .

حســـان : (متمتما) حاجة غريبة .. مين ده ؟ .. وازاى دخـل لهنـا .. مستحيل يكون نط السور .. والا كان هدم السور (ويبتسم ابتسامة مرتبكة تتلاشى سريعا ، وينهض فيتجه الى التمثال) .

حســـان : يا أســتاذ .. يا سيد ..

(ولكن التمثال لا يجيب ، فيمد حسان يده الى كتف التمثال منبها) يا أستاذ ... (التمثال يدير عينيه الى حسان بهدوء) .

حســـان : ما تاخذنيش .. ممنوع حد يخش لهنـا من الجمهور .. وتعليمات المصلحة صريحة ، وما بترحمش ..

(التمثال الأول يتأمل حسان بنظرة استخفاف ، وانما بهدوء ربما كان قـد تولد حتى هـذه اللحظة فى أعمـاق حسـان ، شك بعيد غامض فى حقيقة الشخصية التى يتحدث اليهـا ، خاصة وهو يواجه نظرة التمثال التى يعرفهـا ، ولكنـه فى الحقيقة كان من العقل بحيث لا ينقاد لافكار جنونية .. كان يكون هذا الرجل هو نفسه التمثال الذى يعرفه) .

حســـان : (مرتبكا أمام نظرة التمثال) أنا كنت أتمنى لو تسمح المصلحة للجمهور بالدخول .. علشان يتفرجوا ع المتحف اللى عندنا .. عندنا جوا تحف ظريفـة قوى تعجبك .. بس للأسف المصلحة مش راضية .. أصلها بينى وبينك .. خايفـة ع التحف من الجمهور ..

(التمثال يحول بصره عن حســان الى الطريق بهدوء ويزداد حسان ارتباكا) .

حســـان : تسمح لى أسالك ؟ .. انت دخلت ازاى هنا .. ؟ كنت أنا وزميلى الكهربائى قاعدين ع الدكة دى .. وما شفناش حـد داخل .. دخلت ازاى .. ؟

التمثـال : (يتكلم لأول مرة فهو يتكلم بصعوبة فى البداية) شالونى .. ودخلوا بيـه ..

حســـان : (بدهشة أمام سمنة التمثال) شالوك .. ؟

التمثـال : شالونى خمســة ..

حســـان : (متمتما لنفسه) معقول كده .. يادوبك .. (يكاد يبتسم ، غير أن الفكرة الجنونية تنبض داخله نبضة مفاجئة ، فتنقطع ابتسامته ليحملق فى وجه التمثال) .

حســـان : وش سيادتك مش غريب عليه .. هوا سيادتك موظف معانا فى المصلحة .. ؟

التمثـال : (بصلف) أنا رجل أعمـال ..

حســـان : (وقلقه يتزايد لحظة بعد لحظة) كلنا رجـال أعمـال .. ما هو لازم الراجل منا يكون له عمل علشـان يكسـب قوته وقوت ولاده .. (ويتحسس كتف التمثال) ايه ده .. ؟ .. دا الظـاهر عنكبوت .. (ويعود ليحملق فى وجـه التمثـال) أنا متهيالى أعرف سيادتك .. وشك مالوف عندى .. مؤكد .. بصة عينيك بالذات ..

(ثم يشير الى جسد التمثال) كلك مش غريب عليه .. (وانتفضت الفكرة الجنونية فجاة الى صميم عقله) قل لى .. انت مالكشى قريب تمثال .. ؟

التمثــال : (باستياء) انت مزعج .. (ويبتعد عن حســان خطوة ويقف ليحملق فى واجهــة القصر) .

حســان : صحيح يخلق من الشبه أربعين .. وخمسين .. وألف لو عايز .. لكن بصة عينيك بالذات .. دا مستحيل .. انت ضرورى ليك أخ تمثال ..

التمثــال : من المؤلم أن الانســان يقوم من النوم ويصطبح بيك .. انت فعلا مزعج .

حســان : (وقد اقتربت الفكرة من دائرة اليقين) بعد اذنك ، أنا داخل أطل طلة ع المخزن .. وراجع لك .. لازم أتمم ع العهدة .. (ويتراجع نحو السلاملك) .. أصل الدنيــا ما عادش فيها أمان .. (ثم متوسلا الى التمثال) بس أرجوك ما تتحركش من هنا لغــاية ما أرجع دقيقة وراجع لك .. أوعى تتحرك (ويندفع نحو السلاملك) .

التمثــال : (متمتما) راجل مجنون .. مخزن ايه اللى بيتكلم عنه .. ما فيش فى قصر ميم باشا مخازن .. (فى حيرة ومحاولة للتذكر) أنا مش فاهم ليه شالونى خمســة وجابونى القصر ده .. ؟ جايز الأحــداث اللى حصلت فى البورصة ضايقت الباشا .. ومع ذلك ، ما كانش يصح يسىء لى ، ويعاملنى بالصورة دى (ويطرق التمثال مفكرا) .

(حسان بعد أن اقتحم باب المبنى ، عاد فارتد بظهره خارجا وقد تجمدت على وجهه صرخة ذعر .. وعيناه محملقتان فيما وراء البــاب .. ويظهر التمثال الثانى ، وهو لرجل كان ذا أهميــة وخطورة . انه يسير ذاهلا ، مشتت النظرة ، فى خطى بطيئة للغــاية ، ولا يكاد يحس بوجود حسان الذى يتراجع أمامه مذعورا .. فهو لم يسترد وعيه كاملا بعد) .

حســان : (صارخا فجاة بكل كيانه) دى العهدة .. حتتين من العهدة يا خراب بيتك يا حسان..

(التمثال الأول يفيق من تأملاته ليلقى نظرة على بوابة القصر ثم يخطو نحوها قبل ان يوقفه حسان) .

حســان : (صارخا فى التمثال الأول) اقف عندك .. اياك تتحرك (ويقفز الدرجات فيندفع الى التمثال الأول ، فيواجهه التمثال بنظرة ازدراء وتحد) .

حســان : انت رايح فين يا حضرة .. مكانك هنا فى المخزن . انا عرفت انت مين .. ولحسن الحظ عرفتك قبل فوات الأوان . ازاى خطر لراسك المنفوخة دى انك تقدر تفلت من هنــا ؟ .. هه ازاى اتحركت أصلا ؟ .. انت مش أكتر من شــمع ميت .. أنا مستلمك كده من مدير المخــازن ، وباصم على كشــوف العهدة بصابعى ده .. ايه اللى حركك .. وايه اللى حرك التانى ؟ .. (ويشير الى التمثال الثانى) هوا كمان شمع ميت .. كلكم شمع ميت ..

التمثــال : انت مجنون ..

حســان : أكيد الشيطان دخل فيكم وحركم .. أنت وهوه .. ولكن ليكن معلوما لو اتلمت شياطين الأرض كلها ، مش حتقدر تاخد من عهدتى حتة واحدة .. فاهم .. فاهم يابو دماغ منفوخة .

(التمثال الثانى يقف فى أعلا السلاملك يلتقط أنفاسه) اتفضل قدامى ع المخزن.. اتفضل يا حضرة التمثال .. (ولكن التمثال الاول لا يتحرك من مكانه ، ولا يحول عينيه عن حسان وهو يكاد ينفجر غضبا) .

حسان : (ساخرا) راجل أعمال .. (ويضحك ضحكة ساخرة متوترة صغيرة) الظاهر أن شيطانك قال لك انى راجل اهبل ينضحك عليه .. بس دا بعدك أنت وهوه .. ياخى دهده .. دانا مفتح قوى .. اتفضل يا أستاذ ع المخزن .. (صارخا) اتفضل .. (ويمسك بذراع التمثال ليعود به الى المخزن ، غير أن التمثال ينطر يد حسان بغلظة) .

التمثال الاول : يالوقاحة الخدم .. ما كنتش اعرف أن ميم باشـا بيسىء اختيـار خدامينه لهـذا الحـد ..

حسان : يا سـلام .. (ويضحك ضحكة ساخرة صغيرة) سيادة التمثال بيقول رأيه فى مشكلة الخدامين .. طب ادخل اشتكينى لسعادة الباشا .. اهو موجود جوه فى المخزن .. تعال نروح له سوا . (ثم فى حدة) احسن لك تمشى قدامى ، والا حاشيلك شيل .. حانادى أربعة من الشارع ونشيلك خمسة زى ماشلناك أول مرة وندخلك غصب عنك .. (ثم صارخا فى التمثال الثانى الذى بدأ يهبط السلم) ارجع يا سيد .. التمثال الثانى لم يسمع والتمثال الأول يبصق على الأرض بازدراء) .

حسان : وبتعرف تتف يا برميل الشمع .. قسما لو اتحركت خطوة لانا مدشدشك لألف حته .. (ويندفع حسان الى الدكة ليأتى بعصاه ، الى التمثال الأول الذى ينتفض لفرط غضبه وشعوره بالاهانة) ..

التمثال : لن أنسى هـذه الاهانة لميم باشا ما حييت .. ولسوف أرد له الصاع صاعين.. سائر القضية فى الحزب ، وعلى صفحات الجرايد ، وعلى كل المنابر .. لسوف أدمره سياسيا (حسان يطلق ضحكة ساخرة عالية ، غير أن ضحكته تنقطع فجأة ، فقد وقعت عيناه على تمثال ثالث لباشـا معلول يخرج من باب المبنى السلاملك .. أنه أكثر التماثيل اعياء وتهدما) ..

حسان : رحمتك يارب .. ايه اللى حصل فى الدنيـا .. ماحدش فى عزبتنا حيصدق ان دا حصل .. وفى مخزنى .. ياريتنى مسكت فى الاسطى شوقى ، وماخلاوش يمشى .. (ثم يقفز ليواجه التماثيل الثلاثة مهددا بعصاه) اسمعوا كلكم .. خصوصا انت ياتخين .. خـدوها من قصيرها وارجعوا أماكنكم .. الوكالة ليها بواب وانا بوابهـا .. ومش حاسمح لتمثال فيكم يقرب ع البوابة دى .. سامعين ..

(غير أن التماثيل ما تزال تتحرك ، الثـالث يخطو باعيـاء شـديد على السلاملك ، والثانى يهبط السلم ، أما الأول فهو يتحرك باصرار وتحد نحو البوابة) .

(حسان يتراجع أمام التمثال الاول ، ولا يجد مفرا أخيرا الا أن ينطلق الى البوابة فيسدها ويقف معتمدا عليها بظهره) .

حسان : (الى التمثال الأول مهددا) تعـال .. قرب .. حاول تعـدى من الباب ده وشوف أنا حاعمل فيك ايه .. (ويلتفت الى الطريق مناديا) يا ابراهيم ..

(ثم الى التمثال) قسما لاكسر راسك التخينة دى ، وفى ستين داهية حته من من العهدة .. ولا يهمنى (وينادى) ياعلوان .. (التمثال يتوقف أخيرا) .

التمثال الأول : لاتفاهم مع الخـدم .. لك سـيد يترد عليه .. وأنا حاعرف ازاى أتفاهم مع سيدك .. (ويستدير ليتجه الى السلاملك وعندئذ يتعرف على التمثال الثانى فيتوقف أمامه وقد تملكته الدهشة) .

التمثال الاول : (الى الثانى) بونجور يا ألف بيك

التمثال الثانى : (يلقى نظرة مدققة على الاول ثم ينطق بصعوبة كبيرة)

بون .. جور اكس .. لانس .

الأول : أنا مكانتش أعرف ان سعادتك هنـا ..

(التمثال الثانى يدقق النظر فى معالم القصر)

حسـان : دول بيتكلموا زى البنى آدمين .. وبيتوشوشوا .. وتالتهم حيتلم عليهم .. اغرب حاجة انهم بيعرفوا بعض ..

التمثال الثانى : (الى الأول) قصر مين ده .. ؟ عندك فكرة .. ؟

التمثال الأول : دا قصر ميم باشا يا ألف بيك ..

التمثال الثانى : (متلفتا حوله باستنكار) مستحيل ..

التمثال الأول : لولا انى باتردد كتير على ميم باشا ، وأعرف قصره كويس ، كنت شكيت فى الموضوع .. لكن خدامه ، الى واقف هناك ده ، أكد لى انه قصره فعلا .

التمثال الثانى : أمال راحت فين الجنينة .. ؟

التمثال الأول : السؤال دا حيرنى فى الحقيقة .. (ويلقى نظرة سريعة على حسان) بس مع اهمال الخدامين ووقاحتهم . ماعادش موت جنينة زى دى شىء مستغرب . ماتعرفش سعادتك قـد ايه أدهشنى وازعجنى ، حضرة الأفندى عضو مجلس النواب اللى وقف يطالب بشمول قانون العمل لخدم المنازل هـذا الافندى وأمثاله مابينظروش لابعد من مواقع أقدامهم .. أنا لا أشك لحظـة فى أن أبو هـذا العضو المحترم بينتمى لهذه الفئـة .. أقصد خـدام .

التمثال الثانى : (وهو يبدو مشغول الذهن عن الأول تماما) أنا مش فاهم ايه اللى جابنى هنا .. أنا كان بينى وبين ميم باشا خلاف بسبب أطيان المرج .. وكنت مستحيل أقبل ادخل قصره الا بعد ترضية مناسبة .

(التمثال الثالث يقف فى اعياء على درجات السلم معتمدا بجسده كله على الحاجز ، ويحاول أن يلفت انتباه الأول والثانى اليه باشارات صامتة من يده بدون جدوى) .

التمثال الأول : (هامسا الى الثانى) أخشى أن يكون اتبع مع سعادتك أساليب الفاشـية اللى اتبعهـا معـايا .

التمثال الثانى : (مستنكرا) فاشية .. ؟

حســـان : دول أكيــد بيتفقوا عليه .. (ويتلفت حوله باحثا عن منجد) .

التمثال الأول : (هامسا الى الثانى) تذكر سعادتك الأحداث اللى حصلت أخيرا فى البورصة .. بلغ الباشا انى كنت المحرك وراها .. وانى سبب فى خسارته خمسين ألف .. فشوف عمل فيه ايه .. بعت جابنى لقصره غصب عنى .. خمسة من رجالتــه شالونى بالقوة يا اكسلانس .. كان الخدام ده واحــد منهم .. هوا نفســه اعترف قدامى شخصيا .

التمثال الأول : الثانى (يحاول أن يتذكر) آخر حاجة فاكرها .. ضربة أخدتها على أم راسى مافقتش بعدها .. غير دلوقتى .. فاشــية .. (ثم صارخا بقدر ما يستطيع) أقسم لأرفعن الأمر الى السراية .. والى السفارة .. نحن نعيش فى بلد له برلمــان .. ودستور .. وحكومة ..

التمثال الأول : وملك معظم ..

التمثال الثانى : لن ترضى السفارة بأن تتفشى أساليب الفاشية فى بلادنا .. (التمثال الثالث العليل يسقط على الارض ، ويستلفت انتباه الاثنين فيهرعان اليه) ..

حســـان : (ينادى شخصا ما فى الطريق) يا عبد السميع .. الحقنى يا عبــد السميع الحقنى ..

التمثال الأول : (وقد تعرف على شخص التمثال الواقع) داصــاد باشا عين ..

الثانى : (مروعا) مش معقول .. عزيزى صــاد باشــا عين .. عملوا فيــك ايه ياعزيزى (ويتعاون الاول والثانى على حمل الثالث الى دكة حسان ، ويلقى الاول بمهام حسان على الارض فى تقزز ويريحان الثالث على الدكة ثم يلتقطان انفسهما) ..

الثانى : (وقد لاحظ ما علق بثياب الثالث من غبار وعنكبوت) دا متوسخ جــدا ..

الأول : وانت كمــان يا ألف بيــك ..

الثانى : وانت كمان .. (ويتامل كل منهما نفسه) .

الأول : الظاهر ان الباشا مسح بينــا الأرض يا اكسلانس .

الثانى : بس أنا حادفعــه الثمن .. لتكن حربا على كل المستويات .. بشرفى ، لانشر عنه كتاب .. وحاختار لون الكتاب أشــد ســواد من الليل .. حافضح علاقته بالأمريكان ، وبالرقاصة جورجيت .. وبالشركة العالمية .. وبكل شىء ..

الاول : فكرة رائعــة .. ويسعدنى أســاهم فيهــا .. يسعدنى أكتب فصل كامل فى الكتــاب ده عن الأفنــدى عضو مجلس النواب اللى بيتكلم باسم الخدمين .

الثانى : وفصل كمان عن الافنــدى اللى مصمم يحشر كلمة الفلاحين فى كل مناقشة ..

الاول : سنهز كرسى الوزارة بهــذا الكتــاب ..

الثانى : ولن تتخلى السفارة عنــا فى هذه الحرب العادلة ..

الاول : ستكون حربا لا تبقى ولا تذر .. (ثم يوجه الاثنــان اهتمامهما الى التمثال الثالث فيبذلان المحاولات لان يراده لوعيه) ..

(وفى خلفيـة المسرح ظهر عبـد السميع بائع اللبن جارا دراجتـه متجها الى حسـان فى تساؤل ويبقى خارج السور) ..

عبد السميع : صباح الخير يا عم حسـان ..

حسـان : عبد السميع .. بص هنـاك كده ..
(عبد السميع يلقى نظرة على التماثيل من خلال القضبان) ..

حسـان : شـايف ايـه ؟

عبد السميع : شـايف رجـالة وطرابيش ..

حسـان : (فى لوعة) دول مش رجالة يا عبد السميع .. دول تماثيل عهدتى .. تلت حتت من عهدتى .. كانوا أصنام .. شمع ميت .. وفجاة اتحركوا ..

عبد السميع : عم حسان .. ايه اللى جرالك .. فوق ياراجل أمال ..

حسـان : مصيبة وجت لى يا عبد السميع ..

عبد السميع : (وقد أقلقته حال حسان) ما هو باين والمصيبة الكبيرة ان البوليس يعرف بحالتك ويحولك على ..
ويحولك على ..

حسـان : (مقاطعـا فى احتجاج) أنا مش مجنون يا عبـد السميع .. دى عهـدتى وأنا عارفهـا ..

عبد السميع : (مهدئا) طيب .. طيب .. وايه اللى أقـدر أعملهولك ..

حسـان : تدور على تليفون حـالا .. بقـالة السـد العـالى ع الناصية التانيـة فيها تليفون .. اطلب المصلحة وقول لهم ان حسان فى ورطة وانه لو سـاب البوابة التماثيل حتهرب .. حتلاقى نمرة المصـلحة فى الدليل .. قول لهم يلحقونى قبـل ما العهـدة تضيع ..

عبد السميع : (فى اشفاق وتعاطف) حاضر .. حاضر .. حاتصل بيهم .. ما تخافش .. بس خـد بالك انت من نفسـك .. (ويبتعد بدراجته) وحارجع لك حالا ..
(ويختفى) ..

التمثال الأول : سعادته ابتدا يفوق .. ماعدناش محتاجين لدكتور ..
(التمثال الثالث يحرك عينيـه فيما حوله فى تساؤل) ..

الثانى : عزيزى صـاد باشا .. فوق يا عزيزى

حسـان : الثـلاثة بيتفقوا عليه (ويصرخ فيهم) ما تتعبوش نفسكم واللـه ما حينفع دا كله .. ولا حتعدوا من البـاب ده الا على جثتى ..

التمثال الأول : وقح ..

الثالث : أنا ايه اللى نومنى هنـا .. ؟ كتير نصحنى طبيبى الخـاص بانى ما أشربش كتير .. بس أنا ولد شـقى .. ماسمعتش الكلام .. قعدت أشرب فى الحفلة لغاية ما فقدت الوعى ..

الأول : احنـا ماكناش معاكم فى الحفلة .. على ما اظن ..

الثاني : حفلة أيه اللى بتتكلم عنهـا يا عزيزى الباشا .. احنـا ماكناش فى حفلة احنا كنـا ضحايا لاحدى مهازل ميم باشـا الرخيصة ..

الثالث : كم لبثنـا هنـا .. ؟

الأول : يوما أو بعض يوم .

الثالث : (فى احساس بالدوار) أنا حاسس زى ماكون نمت سنة ..

(ويظهر وراء باب المبنى تمثـال ميم باشـا متابطا ذراع زوجته ويتقدمان نحو السلالم فى هيئة وحالة كل من سبقوهما .. الا انهما يبدوان أكثر تماسكا وشموخا ، ولعـل وجودهما فى بيتهما هو ما يجعلهما مختلفين) ..

حســان : وادى هتتين تانين من العهدة .. الظـاهر انى باحلم .. يا ريتنى أكون باحلم (ثم يكتشف شخصيتى التمثالين الجديدين فيصرخ) دا الباشا ميم ومراته .. أنا مش فى عزبتنا .. ومش نايم .. بس هوا دا الكابوس ..

التمثال الاول : (فى عـداء للقـادمين) ميم باشا .. جاى على هنـا .. (حسـان يندفع خارجا من البوابة ، فيغلقها ويحكم غلقها بالسلسلة والقفل) ..

حســان : (ضائعا فى الطـريق يبحث عن منجدين) يا ابراهيم .. يا علوان .. يا أسطى رجب .. هوا عبد السميع مارجعش ليـه .. انت خلاص رحت فى داهيـة يا حسـان .. (ويخرج مهرولا) ..

(تمثال ميم باشا وزوجته يهبطان السلم .. ويخرج من باب المبنى تمثالان آخران لرجلين والرابع والخامس ثم يخرج فى اثرهما تمثال السيدة (٢) فتمثال زوجها المتناهى القصر .. والجميع لم يستردوا الوعى تماما) .

اظـــلام

المشـــهد الثـــالث

المنظـــر :

هو نفس المنظر الســابق ، وقـد تجمعت التماثيـل التسـعة فى حديقـة القصر .. ومضى نصـف ســاعة على نهـاية احـداث المشـهد الثـانى (السيدة (١) التمثال ، وهى زوجة ميم باشـا التمثال مغمى عليهـا وقـد اريحت على دكة حسان ، واخذتها السيدة (٢) التمثال على صدرها بينما يبذل ميم باشا التمثال المحاولة ليردها الى الوعى) ..

التمثال ميم : فوقى يا عزيزتى نون .. دى خامس مرة يغمى عليكى فى حوالى نص ساعة .. ودا معـدل مرتفع جدا .. فوقى أرجوكى ..

السيدة (٢) : بشويش عليهـا يا باشا ..

التمثال القصير : (مرددا كلمات زوجته) بشويش عليها يا باشا ..

ت. ميم : ما هو لازم تفوق .. المسألة المطروحة للبحث محتاجة لكل ذرة من اهتمامنا .. عايزين نلاقى وسيلة للخروج من هنا ..

التمثال الثانى : اسمح لى يا ســعادة الباشــا .. انا ارفض بحث أى مســالة معاكم خارج البرلـــان .. وأصر على ذلك بشدة .. واحتفظ لنفسى بالحق فى رفض وجهـة نظركم منذ الآن ..

الخامس : بس دا فى اعتقادى ــ مصــادرة على المطلوب .. فالمطلوب هو ان احنا نعرف ازاى نخرج .. ونروح البرلـــان ..

الثانى : ولو .. ان الخــلاف بين حزبينا يشمل حتى هذه المسالة ..

ت. ميم : (الى التمثال الثانى) يا عزيزى الف دال .. انت بتوسع هــوة الخــلاف بين حزبينا ..

التمثال الاول : أحســن .

ت. ميم : (فى هــدة) فى موقف صعب زى ده .. علينــا ان نتفق لا أن نختلف .

التمثال الرابع : باعتبارى حرا ومستقلا .. وثابتا على مبادئى لدرجـة انى ما تجوزتش لغاية النهاردة .. باعتبارى هــذا الرجــل انسحب من المناقشة .. (ويستسلم للنوم واقفا) .

ت السيدة (١) : (وقد اخــذت تفيق من الاغماء) ميم .. ميم ..

ت السيدة (٢) : (فى شعور بالخلاص) الهانم بتناديك ياسعادة الباشا ..

التمثال القصير : كلم يا سعادة الباشا ..

ت. ميم : أيوه يا عزيزتى نون .. انا موجود .. جنبك اهه ارجوكى تمسكى نفسك شوية .. لغــاية ما اخلص المناقشــة دى ..

ت السيدة (٢) : (وقد تحررت من عبء السيدة (١) تنهض واقفــة وتتنهـد بارتياح ثم تلتفت الى زوجها القصير) الســاعة كام معــاك .. آه ســاعتك واقفــة ..

(ثم فى عصبية) انا لازم اخرج من هنا .. طلعونى من هنا ..
(الى التمثال القصير) ما تتصرف ياباشا ..

التمثال القصير : حاضر يا حبيبتى .. (ثم الى الجميع) انتم لازم تشوفوا حل وتفرجوا حرمنا حالا (الى التمثال الاول السمين) انت بالذات .. لازم تشوف وسيلة .. حالا ..

الخامس : اسمحو لى احط النقط ع الحروف .. فى هذه الماساة .. أو المهزلة بمعنى أصح ..

الرابع : انا اعترض على جميع النقط ..

الخامس : مش حنقدر نوصل لحل حاسم .. من غير ما نحط النقط ع الحروف .

الرابع : وباعترض كمان .. ع الحروف ..

الخامس : (باصرار) علينا ان احنا نعرف اولا .. قوة شيطانية .. حطتنا فى هذا الموقف ..

الاول : انا عارفها كويس .. انهم الخدم ..

الخامس : (مستطردا) لقد نجحت هذه القوى .. ايها السيدات والسادة فى انها تجمعنا ليلة باكملها ..

ت . ميم : انا مازلت مصرا على وجهة نظرى ..

الثانى : وانا بارفض وجهة نظركم ..

ت . ميم : ليلة واحدة ما تكفيش لنقل اثاث بيتى .. وتجريد جنينتى من خضرتها بالصورة دى ..

الخامس : اسلم بليلتين حسما للمناقشة .. ايها السادة المحترمين .. ان خادما ليم باشا اغلق علينا الباب بسلسلة وقفل غليظين وفر هاربا .. فما علاقة هذا بما حدث .. هذا ما هو معروف لنا جميعا ..

ت . ميم : ارجوك يا اكسلانس .. لاحظ انك بتتكلم عن خدامى .. خادم ميم باشا لام ... وانى لاعلنها صريحة مدوية ، ليس من حق مخلوق ان يقتل خادمى غيرى ..

الخامس : من اجل تقريب وجهات النظر علينا ان نتخطى هذه النقطة .

الثالث : لازم استشير طبيبى الخاص ، قبل ما اتخطاها معاك ..

الثانى : (وكانه الهم بفكرة) هل يمكن .. ان يكون لفلاحين ارضى علاقة بالموضوع .

الرابع : انا استطيع ان اقطع — فى هذه النقطة بالذات — بان عمال مصانعى لا علاقة لهم بالموضوع .

الخامس : ما اعتقدش انهم يتمنولى الاذية .. فانا باوزع عليهم الكحك فى الاعياد ..

ت . السيد(٢) : (ضاربة الارض بقدميها فى عصبية) أوف .. كلام .. كلام .. كلام انا كمان حيغمى عليه ..

ت.السيدة(١) : مين كان يصدق ان دا يحصل لنا .

مخزن فى جاردن سيتى ومخزن فى الزمالك . الامور ماشية على اكمل وجه .. اما عن الباب دا ففتحه من اسهل الامور .. مافيش مشكلة اعترضتنا فى اى مخزن الا ولقينـا لهـا حـل ..

التمثال الثانى : باردون يا استاذ كاف .. مخـازن ايـه اللى بتتكلم عنها ؟

ت. السيدة(٢) : الساعة كام معاك يا كاف بيـه .. ؟

التمثال القصير: (الى كاف) قول لهـا الساعة كام من فضلك .

كـــاف : (فى الم) انتى بتسالينى عن الساعة .. ؟ (ثم فى حسرة وتردد) الاولى انك تسالينى عن السنة يا هانم ..

ت. السيدة(٢) : انـا باسالك عن السـاعة ..

كـــاف : (يلقى نظرة مترددة على ساعته) الساعة خمسة يا هانم ..

ت. السيدة(٢) : (صارخة) يعنى اتاخرت ساعة بحالها ..

كـــاف : (فى هدوء ومن الواضح انه على بينة من الموقف) اتاخرت عن ايه بالضبط.. يامـدام .. ؟

ت. السيدة(٢) : (بارتباك) عن الجمعية ..

التمثال القصير : اصل حرمنا عضو فعالة فى جمعية منع التسول ..

كـــاف : (بتعقل وحـذر) سيدتى .. ان مشاعرى النبيلة تجـاه جريمـة التسول ، لتذهلنى وتاخذ بلبى .. لكن الموقف بحاجة الى ايضاح ، فبعد آخـر اجتماع لك فى الجمعية .. وقعت احـداث جسيمة يا هانم . وكان لهـذه الاحـداث نتـائج خطيرة ، ومش هوا ده الوقت المناسـب للـكلام فيها .. يكفينى دلوقتى انى اقـول : ان من هـذه النتـائج ان التسـول اتحـرم من جهودك الطيبة زمن طويل جـدا . وانك اتاخرتى عن ميعادك اللى اتكلمتى عنـه .. عشرين سـنة تقريبا .

اصـــوات : هوا بيقـول ايـه .. ؟

ـــ دا باين عليـه اتجنن .

ـــ عشرين سنة ايـه المغفل ده ..

ـــ مســتحيل ...

ـــ جـايز بيتكلم بالـرموز ..

كـــاف : ان الحقيقة مرة ايهـا السـادة .. وعلشان تسمعوها ، لابد وان تحصنوا انفسكم ضد الهزات النفسـية ، والانفعالات المدمرة ..

التمثال القصير: (الى التمثـال الاول السمين وهو يختفى خلفـه) عليـك انت ـــ بالذات ـــ انـك تسمعها ..

الثالث : انا ما اقدرش اسمعها الا فى حضور طبيبى الخاص .

كـــاف : علشان تفهموا الحقيقة ، يهمنى اولا ، انكم تعرفوا .. انى انا كمـان كنت زيكم

فى أحـد المخـازن .. وانى تمكنت من الافلات قبلكم باسابيع قليلة ..

التمثال الاول : فيه حاجة غريبة بتحصل النهـاردة .. مافيش لحظـة بتعـدى الا وباسـمع كلمـة المخـازن ..

كـاف : (مستطردا فى قصته) حبوا يصلحوا كهربة المخـزن اللى كنت فيه بمناسـبة زيارة احـد المديرين ، ففتحوا بالصدفة شـباك المخزن .. فكانت فرصـتى لانى افوق .. واحـط ديلى فى سنانى ، واطلع جـرى ..

التمثال الرابع : ماكنتش اعرف ان انت لك ديل يا اسـتاذ كاف ..

التمثال القصير : حرمنا المسكينة ، مش لاقية فرصة تفلت من هنا ..

التمثال الثانى : عزيزى الاستاذ كاف ، انـا كنت دايمـا باقـدر مواهبك .. وباعتز بيـك ، وبارشحك لانك تكون فى المستقبل القريب اللسان النـاطق باسم الحـزب .. بس انت النهـاردة بتقـول كلام غريب جـدا .. لدرجـة انى ابتديت اشك فى حكمى القـديم عليـك ..

كـاف : انـا ماقصرتش ابـدا باسماده البيـه .. بالعكس ، انا عملت العجب من يوم ما فلت من المخزن .. عملت اللى ما يعملوش حزب باكمله .. واستطيع انى اقول ، بكل تواضع : انى انا السبب فى انتشالكم من المخزن .. وانا جايب معايا الجرايد اللى صدرت من يوم خروجى .. ونظرة واحدة منكم عليها .. تثبت لكم ضخامة الجهـد اللى بذلته من اجل قضيتكم ..

التمثال الاول : مافيش فى الجـرايد اخبـار عن البورصة .. ؟

كـاف : (متحاشـيا الاجـابة عن السـؤال) كان اول موضـوع كتبتـه بعنـوان « اضيئوا المخـازن رحمة بالمخزونين » (ويلوح بصحيفة بعينهـا) كنت ادركت بذكائى الفنى والعلمى .. وبالتجربة الشخصية .. ان كل مخزن يصلحوا الكبرياء فيه يفتحوا شباكه عفـوا .. فلمسكت بتلابيب التجربة.. واسمحولى اسالكم وجاوبونى بصراحة .. هما مش صلحوا الـكهرباء فى مخزنـكم النهـاردة .. ؟

التمثال الخامس : اسمع لى يا اخ كاف .. انت بتثير اعصابى بكلامك عن المخـازن ..

كـاف : انا اثرت زوابع صحيفة يا حضرات السـادة .. ماسيبتش خرم مادخلتش منـه .. هيجت العـالم من اجل قضيتكم .. خـدوا اقـروا (ويـوزع الصـحف على التماثيل من خـلال القضبان وهـو يعلن ويـردد عنـاوين الموضوعات ويشير لهـذا عن موضـوع ما يقـرا بحيـوية شديدة .. وتنتشر الصـحف بين أيـدى التماثيل) .

كـاف : اقـرأ ياباشـا الموضوع ده .. اين ذهب الجنتلمان .. يا لضيعة المجتمع بغير جنتلمـان .. « عنـدك فى الصفحة التانية يا سـعادة البيـه .. » قال باشا مظـلوم .. مظـلوم .. لم يقتـل العشرين فلاحـا .. وانما قتلهم رجـاله .. بص شـوف .. لم يجمع الملايين .. الا بسـبب حبه للعمـال والفلاحين » .. اقرا ياباشا الموضوع ده .

التمثال الثانى : انا مش فاهم حـاجة من القضية دى كلهـا .. (الى تمثـال ميم باشا) معاليك فاهم حـاجة .. ؟

ت. ميمباشا : قد تجلو مناقشات مجلس الشيوخ . كل هذه الغموض .

ت.السيدة(١) : (الى كاف) ماتشروش خبر سرقة عربيتنا الكاديلاك الجديدة ؟

كـــاف : (متخذا هيئة الخطيب أيهـا السـادة) .. لسـوف تعود أســماؤكم الى الصفحات الاولى كابطال ، بعد أن لحقتكم الاهانة بخزتكم ســنوات . ستزول كلمـات ، وتعود كلمـات للظهور .. ستعلو أصواتكم من جديد . امنحونى ثقتكم .. واجعلونى لســانكم النـاطق باسمكم جميعـا .. ولن اطلب منكم الكثير .. نحن نعيش عصر الثورات .. فلنعلنها ثورة .. لتعرف فى التـاريخ باسم « ثورة التماثيل » .

(وتمـر برهــة صـمت)

التمثال الثالث : انشالله اموت .. ان كنت فهمت كلمــة واحــدة من الراجــل ده .

(ويسمع لغط شديد يقترب بالتدريج .. فيستلفت انتبــاه التماثيل ، يفكر كاف فى القـرار .. ويبـدو انـه على علم بكل ما يجـرى) .

التمـاثيل : ايه الهيصــة دى .. ؟

كــاف : (وهو يستعد للفرار) دى جماهير التحالف ..

ت.ميم باشا : جمـاهير أيـه .. ؟

التمثال الرابع : وايــه التحالف ده .. ؟

الثـــانى : التحالف ضـد مين .. ؟

الثـالث : انـا ما اعرفش غير الحلفـاء ..

كــاف : انـا لازم امشى من هنـا قبل ما يوصلوا .. كانوا حيقتلونى عند مخـــزن الزمالك .. (ويبتعد متجهـا الى يمين المسرح) واتطمنوا .. حاعمل جهدى لفتح البـاب .. (ويختفى .. بينمـا تظهر مجموعة كبيرة من عامة الناس.. بينهم عمـال وفلاحون وبائعون جوالون وافندية .. هم باختصار نمـوذج ركاب أحـد اتوبيسات القاهرة .. وينضم اليهم خـلال الدقائق التـالية عدد من السلبة .. والمجموعة يقودها حسان ، وبجانبهم عبد الســميع اللبـــان) .

ت. السيدة(١) : تحالف أيــه .. ؟ ! دول الرعاع .

الخامس : (ساخرا) ياســلام ع التحالف .

ت. السيدة(٢) : (مرتعبة (دا اكيـد تحـالف ضـدنا ..

(مجموعة التماثيل تلتم ، وتتراجـع بظهرها فى خـوف مع تقـــدم مجموعة النـــاس) .

حســان : (هاتفا فى مجموعة الناس) اهم قدامكم اهم .. العهـدة كلها .. بصـــوا عليهم يا حضرات .. بصوا كويس ، واحـكموا بنفســكم .. دول ناس ولا تماثيل ؟ .. أوعى يغركم انهـم بيتحركوا .. وبيتكلموا زى البنى آدمين.. أنا عارفهم واحـد واحـد .. عشرين ســنة فى عهـدتى ..

(مجموعة الناس تتوزع على السور ، ويتسابقون الى اقـرب مكان من مجموعة التماثيل ليتسنى لهم الحملقـة فيهم من خـلال القضبان) .

التمثال الاول : (الى تمثال ميم باشا) هو دا خـدامك اللى اهانى وقفل علينا البـاب ..

ت. ميم : (يحـدث فى وجـه حسان) مستحيل ..

حسـان : (ملاحقـا مجموعة اناس بصيحاته) شايفين التمثال التخين ده يا افنـدية هوا سـبب المصيبة كلهـا .. اتحـرك هو الاول قاموا اتحركوا كلهم ..

كان بيبص ناحية البـاب ، راح ملفوت ناحيـة الشـباك .. وأنا مصدقتش نفسي .. قلت انى باخـرف ..

(وجوه مجموعة النـاس تحملق فى حسان فى غير اقتناع ، وباشفاق ، وقد تسمع بين النـاس ضحكات خفيفة) انتم مش مصدقين .. ؟! .. باين عليـكم مش مصـدقين ..

شـاب (١) : (من مجموعة الناس) هما لابسين طرابيش ليـه .. انا اشـهد بان الناس مابيلبسوش طرابيش .. (ضحكات بين الناس) .

حسـان : (مواجهـا الناس) انتم بتضحـكوا .. ! ؟ .. ايـه اللى بيضحككم..؟ انا جـايبكم علشـان تنجدونى تقـوموا تضحكوا .. ؟ دى مصـيبة كبيرة يا عالم .. والضـحك مش دواها .. اللى انتم شايفينهم دول كانـوا تماثيل .. والشـياطين لبستهم ، خلتهم اتحركوا .. وها ناوين يهـربوا ويضيعوا فى شوارع البـلد .. شوفوا ايـه اللى حيحصل لو الشياطين طاحت فى البـلد ..

شـاب (١) : لازم ناويين يهربوا من هنـا ع المتحف .. (وتعلو الضـحكات) .

ت.السيدة(١) : (صـارخة) غجـر ..

الرجل المهزار : التماثيل ما بتشمتش وتقـول : غجـر .. (ضحكات) .

ت. ميـم : امسكى اعصـابك يا نون .. ما يصحش اعصابنا تفلت قـدام النوعيـة دى من الناس .

ت.السيدة(١) : رعاع .. كنت دايـما باحـذرك من الرعاع .. وكتير نصـحتك بعمـل القوانين اللى تلزمهم حـدودهم .. قلت لى : علشان كـده بالذات دخلت الوزارة .. فين هيـه القـوانين .. ؟
(مجموعة الناس ترهف الاسماع لالتقـاط ما يقـال داخـل الحديقـة) .

بائع متجول : (الى جـاره الافنـدى) يعنى ايـه الرعاع .. ؟

الافنـدى : يعنى .. الغـوغاء .. والدهـماء ..

البائع المتجول : لا يا شـيخ .. دانـا والله افتكرتهـا بتشتم ..

التمثال الثانى : (الى ميم باشا) اسمح لى يا معالى الباشا .. انى اضـع يدى فى يدك .. فيما يتعلق بهذه القـوانين ..

الثالث : انا خايف لاموت قبل ما افهم شوية من اللى بيحصل هنـا ..

الخـامس : (صارخا فى مجموعة الناس) ياللا امشوا بعيـد ..

شــاب (٢) : مش هتلاقى بعيد فرجة زى دى .. (ضحكات)

التمثال الخامس : انتم عايزين ايه .. ؟

رجل جـــاد : عايزين نعرف : انتم ناس .. ولا مش ناس .. اقصد ناس ولا تماثيـل .. (ذهلت التماثيل) ماذا كنتم تماثيل صحيح .. بدون مؤاخذة يعنى ، حنرجعكم المخـزن ..

التمثال الاول : لقد افلت زمام الناس منا يا باشا ..

الشاب ١(١): (الى جاره) انت سمعت اللى سمعته .. دا بيقـول له يا باشا ..

الرجل المهزار: (بطريقة اولاد البلد) ياباشـا .. ياباشا (ضحكات) .

ت. ميـم : دلوقتى المسائل اتضحت قدامى تماما .. دول بالتعاون مع خدامينا ، همـا وراء كـل اللى حصل لنـا ..

التمثال الاول : ولسوف نقتل الخـدم .. كل الخــدم ..
(صخب احتاج بين الناس)

الرابـــع : الحمـد لله انهم سابونا احيــاء ..

حســـان : (الى عبد السميع) انت مش مصدقنى يا عبد الســميع .. لســـه مش مصـــدق .. ؟ !

عبد السميع : (فى تردد وهــو اقرب الى التصديق) انا اتصلت بالمصـلحة زى ما قلت لى.. ووعدونى يبعتوا مفتشين ..

حســـان : (الى مجمــوعة النـــاس) صدقتم انهم ؟! .. ماصدقتوش .. مابتتكلموش ليــه .. ماتنطقــوا ..

صـــوت (١) : حكاية غريبـــة .. زى حكايات الف ليـلة .

صـــوت (٢) : دول عايزين يقتلوا الخـــدامين ..

صـــوت (٣) : حاجــة تحير .. لمــا ربنــا يسخط البنى آدم يعمله تمثال .. انمــا يسخط التمثال يعمله بنى آدم .. (ويستمر اللغط برهة) .

حســـان : (محدثا نفسه فى شـــعور بالضياع) معقول ان الواحــــد يشوف كوابيس وهو صاحى وفى عز النهـــار ...

(ويبرز شاب جاد من بين المجموعة فينبه اليه الناس) .

الشاب الجاد : (فى هدوء تام) ايهــا الاخوة .. استمعوا الى .. (جميع الانظــــار من الجانبين تتجه اليه) .. احنا قــدام خطــر حقيقى .. والراجل ده ، عم حسان ، مابيكدبش .. انا مصــدقه ..

حســـان : الله يعمر بيتــك يا شــيخ ..

الشاب الجاد : (مستطردا فى نفس الهــدوء) النماذج اللى قدامكم دى .. مش ناس .. دول تماثيل .. (استياء عام بين التماثيل) واللى حصل هنا ، حصـــل فى مخـــازن تانية فى البـــلد .. واللى بيعرف يقرا منـــكم ، ضرورى حس

بعدد من رؤوس التماثيل بتبص عليـه من خـلال السطور ، وهيـه مطلعة لسنتها .. ودا معنـاه ان فيه تماثيل اصبحت بتشاركنا حياتنا فعلا.. وليه صديق رجـع امبارح بس من الريف ، حكالي ان فيـه تماثيل بتشـبه الناس ظهرت فى بعض القرى والبـلاد الصغيرة .. وابتدت تطـارد الفلاحين فى الغيطان . وتولع الحرايـق فى المصـانع .. علشان تنشر الرعب والجـوع ، وتهز الثقـة العـامة بالنفس .. وفى التاريخ شـواهد كثيرة على ان دا ممكن يحصل . فبعد كل انتصـار تحققه الفئات الكادحـة من الناس ، تظهر شـوية تماثيل زى دول ، وتحاول توقف عجلة الزمـن .. وترجعها لـورا .. وتطلع حقـدها التماثيلى على النـاس ..

(سكته .. ثم يضيف فى نفس الهـدوء) علشـان كـده انا مصدق عم حسان .. وحاروح أقف ع البوابة وحامنع اى تمثال من دول يخرج من هنـا مستحيل اسيب عشرين سـنة من أعمارنا تروح هـدر ..

(التماثيل يتبادلون النظـرات المذهولة .. وقد تملكها الخوف) .

(الشـاب الجـاد يخطـو فى هـدوء شديد متجها على البـوابة ، وعيناه على التماثيل . ويقف امام البـوابة فى صلابة .. ويلحـق بـه حسان مسرورا بالنتيجة ، ثم عبد السميع جـارا دراجته حيث يلقى بهـا فى مكان قريب) .

ت.السيدة(٢) : (فى ياس) الظـاهر انى عمرى ماحاطلع من هنـا .. (وتنحط على دكـة حسـان) .

(مجموعة النـاس تتبادل النظـرات ، كانما تتشاور بالنظر .. ثم يتحرك رجل ، فرجل ، فامراة .. لينضموا الى حراس البوابـة .. ثـم يتزايد عدد المنضمين اليهم بالتدريج ، حتى لا يبقى رجل واحد لم ينضم اليهم، ويتجمد المشهد برهة ، ثم ينزل الستار بحركة بطيئة جـدا .. كانما كان يتمنى لو ينتظر نهـاية أخرى ..) .



ســـــتار

* * *

محمد مندور .. وتنظير النقد العربي

تاليف : د. محمد برادة

عرض : د. أحمد درويش

تحمل هذه الدراسة عنوان : « محمد مندور وتنظير النقـــد العربى » وقـــد صـــدرت عن دار الاداب البيروتية سنة ١٩٧٩ ، وكانت الدراســـة قـــد اعدت أولا باللغة الفرنسية سنة ١٩٧٣ لنيل درجة دكتوراه نهـــاية المرحلة الثالثة 3 em cycle من جامعة باريس تحت اشراف البروفيسور انـــدريه ميكيل أستاذ كرسى الادب العربى فى الكوليج دى فرانس ومترجم « كليلة ودمنة » الى الفرنسية وصـــاحب الدراســـات المشـــهورة عن « الجغرافيا الانسانيـــة عند العرب » و « ســـبع حكايات من الف ليلة وليلة » و « قراءة تحليلية لحكاية عجيب وغريب » و « بـــدر شاكر السياب دراسة وترجمة مختارات الى الفرنسية » و « حضـــارة الاسلام » وغيرها من الدراسات الثرية التى قدمها ومازال يقدمها اندريه ميكيل فى حلقـــات بحثه فى الكوليج دى فرانس وآخرها الحلقة التى يدير فيها بحثه هـــذا العام عن : « مجنون ليلى اعادة قراءة فى التراث العربى والفارسى ومقارنة مع مجنون الزا ، لويس اراجون فى الأدب الفرنسى الحديث » .

وقـــد نقل الدكتور محمد برادة بنفسه اطروحته من الفرنسية الى العربية وتلك تجربة ليست بالميسورة فى ذاتها ولا بالمحببة الى نفس المؤلف غالبا حيث تخلف معايشة الاعمال التى يتقدم بها أصحابها لنيل الدرجات العلمية على نفوس أصحابها آثار فترة المعـــاناة والتوتر فى البحث وهم لا يجـــدون عادة « شهية مفتوحة » لاعادة تناولها والقيام بمغامرة الترجمة معها ، وهذا الشـــعور يقف دون شك وراء مئات من الأعمال الجادة التى كتبت عن أدبنا العربى بلغات أجنبية ولم تواتِ أصحابها عزيمة الدكتور برادة فى اعادة المغامرة من جديد وهو يستحق الثناء من أجل هذه النقطة فى ذاتها ولعل نموذجه يكون دافعـــا للكثيرين منا الى طرق أبواب هـــذه التجربة فيما يتصل برسائلهم المكتوبة بلغات أجنبية .

على أن قيـــام المؤلف بالترجمـــة يترك من زاوية أخرى « بصمات لغوية » على العمل وذلك واضح على نحو خاص فى المصطلح النقــدى عنـــد الدكتور برادة ، لقـــد ظل فى كثير من الأحيـــان موزع العينين بين المصطلح الفرنسى الذى عايشه وعاناه وولدت من خلاله فكرته الأولى وبين المصطلح العربى الذى يريد أن ينقل اليـــه فكرته وهو مصطلح غير موجود فى كثير من الأحايين نتيجة للحداثة النسبية للدراسات النقـدية عنــدنا ولعـــدم الاستقرار على مصطلحات نقدية تكتسب الدقة والوضوح والاتفاق على التداول ، ومن أجل هذا كان « المترجم » يضطر فى كثير من الأحايين الى نحت مصطلحات على صــيغ تبــدو غريبـــة بعض الشىء على الآداب العربية وبطريقة تحتاج معهـــا الى هوامش تفســيرية لكى تردها الى جذورها فى الفرنسية أو الى تبرير لغوى لصيغتها فى العربية ، واذا قرأنـــا مثلا هذه الفقرة فى ص ١٦ : « اذا ابعدنا اتجاه هؤلاء النقاد « **الخلص** » وهو ابعاد يفرض نفســه على الأقل بسبب عدم توفر هـــذا الاتجـــاه على آفاق وفعالية نتيجة لتجاهله **للتاريخانية** فان الاتجاه الحديث الذى تعرض **للمثاقفة** هو ما يتيح لنا تتبع مسار اشكالية النقد العربى المعاصر » فلابـــد ان يلفت نظرنا هذه التركيبات « التاريخانية » و « المثاقفة » وقـــد نتحدث عن نزعة تاريخيـــة أو تأريخية أو غيرها من الصيغ التى تقرها قواعـــد « النسب » من مادة تاريخ فى العربية ، أما « المثاقفة » Aceulturation وهى مادة المفاعلة من « الثقافة » والدالة على تبادل الأخذ والعطـــاء فى الثقافة فلا أعتقد أنها هى التى يريد الباحث التحدث عنها هنا ، وبنفس الطريقـــة يقف القارىء العربى عنـــد عبـــارات كثيرة مثلا فى ص ٢٧ : « ما كان بوسع مندور وسط الجو المحموم الناجم عن التسابق الى **الأدلجة** ان يفلت من **ميكاينزم التكييف** » أو « لتسهيل ســيرورة التبرجز » ص ١٧٤ أو : « ايديولوجيا ليبرالية ــ قسرية » ص ١٧٩

ولا يفيد القارىء كثيرا أن يعرف أن « الأدلجة » قادمة من مصطلح Idealogisation ولـــو اســـتخدم المترجم « التنظير » أو كلمة تــدور فى اطارها لبـــدا أقرب الى منطق اللغـــة العربية أما « ميكاينزم التيكيف » فهى امتداد وتزاوج فى وعى المؤلف المترجم للغة فكر بها وأخرى كتب بها ، والتعبير عن اضفاء روح الأسطورة على الأشياء Mystification بكلمة « اسطرة » ص ١٧٠ لا يخلو من عسر فى تقبل الآداب العربيـــة له والمؤلف نفسه يحس بصعوبة حركة هذه المصطلحات ويحاول بين الحين والحين اللجوء الى اعطاء تفسيرات لها لكن تفسيراته فى الغالب لا تنصب على طريقـــة صوغها اللغوى وانما تمتد الى الحقول التى يريد البحث أن يغطيها من خلال الاستخدام كأن يقول مثلا فى ص ١٧١ : « ففى هذه المرحلة اتخذت **الأدلجة** طابع رفض التحليلات المتصلة **باواليـــات** الهيمنة الأجنبية وعلائق الانتاج » .

ان هذه النقطة لا تقف أهمية المناقشة فيها عند حدود « الشـكل » وانما تتعداه الى جوهر المهمة الملقاة على « الكتاب العربى » وهى تبـدأ « بالتوصيل » لقارىء يمتد على خريطـة واسـعة وتختلف منابع الثقافة الأجنبية التى يتصل بها من اقليم لآخر ، ولكن تتوحد فى النهاية غايته من الالتقاء فيما يكتب له بالعربية بحصاد الفكر القومى والعالمى مصوغا فى لغة ومصطلحات يلتقى الجميع حولها .

اختار المؤلف تقسيما للمراحل الفكرية عند محمد مندور يرتبط الى حد ما بتقسيم الحياة السياسية فى مصر فى مرحلة الابداع النقدى عنـده من خلال ربطه بالنبض العام للطموح السـياسى لمفكرى الطليعة فيقف فى الفصل الاول الذى يعقده بعنوان : « مندور والمثاقفة او المرحلة التأثرية » عنـد مسيرة تكوين مندور وكيف أنه يتشرب خلال فترة تكوينـه الأول ودراسته الجامعية روح الاهتمام بالتراث العربى الاسلامى التى كانت سائدة فى هذه الفترة ويشير الى أن طه حسـين اعجب فى هـذه الفترة بموضوع كتبه مندور عن الشاعر ذى الرمة وانه نتيجة لذلك اقنعه بأن يواصل دراسته فى الآداب بعد ان كان قد اتم دراسـته فى الحقوق وأيد ترشيحه الى فرنسا ليعد رسالته لدكتوراه الدولة فى الاداب وهى الرسالة التى لم يقدر لها أن تعـد بسبب تنوع اهتمامات مندور الفنية والعلميـة والسياسية فى باريس فى الفترة الخصبة التى قضاها بها من ١٩٣٠ الى ١٩٣٩ وهى سنوات كانت لها اهمية حاسمة فى تاريخ التكوين الثقافى لمندور وكانت فى ذاتها سنوات مخاض رهيبة عاشتها اوربا قبل الحرب العالميـة الثانية وتلاقت فيها تيارات المحاولات التجديدية فى كل اتجاه : مالارميه وبول فاليرى وبريتون وأرجون فى الشعر وهيمنجواى وسيلين ومالرو فى الرواية وباشلار وسارتر فى النقد الادبى . ولم يكن بامكان مندور فى هـذه الفترة الا ان يختار زاوية هادئة تستطيع عيناه من خلالها متابعة جزء من الحركة الفكرية الشديدة الدوران بما يتناسـب وقـدرة والغد غريب على محاولة ايجاد توازن بين الشلل والانبهار وكانت هذه النافذة هى جامعة السربون بمناهجها « الرزينة » وكتابات المفكرين الذين يحاولون أن يربطوا خيوط التطور المستقبلى بجذور الثقـافة ومن بين هؤلاء وقف مندور امام جوستاف لانسون وجورج دهاميل وقد ترجم للاول « منهج البحث فى اللغة والأدب » وللثانى « دفاع عن الأدب » وقـد كان من اثر هـذا الاتصال الفكرى ايمان مندور فى هذه الفترة بمنهج تحليل النصوص وفقهها وقـد انعكس ذلك فى الدراسات التى نشرت له فى هذه الفترة بالمجلات الثقافيـة والتى جمعها فيما بعد فى « الميزان الجديد » وايمان مندور فى هذه الفترة بالمنهج اللغوى هو الذى يقرب بينه وبين النـاقد العربى عبـد القاهر الجرجانى وهو الذى يدفعه من الميزان الجديد الى رسالته عن « النقـد

المنهجي عند العرب » التى قدمها الى جامعة القاهرة سنة ١٩٤٣ لنيل درجة الدكتوراه تحت عنوان « تيارات النقد العربى فى القرن الرابع الهجري » .

ولا تقف كتابات مندور فى هذه المرحلة عند الدراسات الأدبية وانما تغطى ايضا حقل المقال السياسى ومنذ سنوات دراسة مندور فى باريس وصوته يرتفع بالدفاع عن حق مصر فى الغاء المحاكم المختلطة وبعد عودته كانت كتاباته فى صحيفة « المصرى » فى الأربعينات تجسيدا للبحث عن حل اشتراكي — ديمقراطى للأزمة السياسية لمصر .

هذه المرحلة السياسية وجذورها الثقافية يتناولها المؤلف فى الفصل الثانى الذى عقده بعنوان « الحقل الادبى فى مصر (١٩٣٦ — ١٩٥٢) » وهو فصل حاول فيه المؤلف اعادة الربط بين الحركات السياسية والانتاج الادبى فى مصر منذ اوائل القرن العشرين وكيف ان نموذج مصطفى كامل الوطنى الرومانسي واحمد لطفى السيد العقلانى الأرسطى يخلعان تأثيرهما على نمطين من الانتاج الروائى فى هذه الفترة ثم كيف كانت دعوة ثورة سنة ١٩١٩ الى الحرية لها اصداؤها فى دعوة « جماعة الديوان » الى حرية الشعر ودعوات الحرية فى النقد الأدبى والسياسى عند طه حسين وعلى عبد الرازق ، ويضيف المؤلف الدور الذى لعبته جامعة القاهرة فى هذه الفترة فى توجيه مسار الثقافة (وهو يذكر مرتين على الأقل ان جامعة القاهرة افتتحت سنة ١٩٢٥ ص ٧٦ و ٨٥ ، والواقع ان الجامعة المصرية افتتحت رسميا فى ٢١ ديسمبر سنة ١٩٠٨) والمؤلف من خلال تتبع للمبدعين وتيارات الابداع فى هذه الفترة يقسم الأدباء الى « نقاد جامعيين وادباء ملتزمين وكتاب عموميين » وهى تقسيمات يتأثر فيها بمنهج بير بورديو الذى وضعه فى مقال له ودرس على اساسه « حقل السلطة والحقل الثقافى » فى فرنسا فى القرن التاسع عشر وظهر فى باريس سنة ١٩٧١ فى فترة اعداد المؤلف لرسالته ولم يستطع الافلات من جاذبيته مع ان تطبيقه على حقل الأدب فى مصر فى هذه الفترة لا يخلو من تعسف ولو ان المؤلف كان تـد تحرك من داخل الفترة التى يدرسها ووضع قلمه فى مدادها لكانت تقسيماته اكثر طبيعية ، وينتهى المؤلف من ذلك الفصل بتصنيف مندور باعتباره « مثقفا عضويا » « لا مثقفا تقليديا » من خلال انتمائه لحزب الوفد واسهامه الفعلى فى المعارك التى خاضتها الامة ، وان كان يلاحظ مع جاك بيرك ان الانتماء العضوى فى هذه الفترة لم يكن انتماء لفئة واحدة وانما لمجموعة من الفئات تلتقى فى « وفد » واحد ، لكن هذه الفترة التى طغت فيها اهتمامات مندور السياسية على اهتماماته النقدية والتى امتدت من ١٩٤٤ الى ١٩٥٢ تركت اثرها على مندور الناقد من خلال ايمانه بضرورة « التنظير والتفكير المذهبى » فى الفصل الثالث يتحدث المؤلف عن « مرحلة النقد التحليلى » عند مندور

وهو يرصد محاولات مندور في الفترة من ١٩٥٢ الى ١٩٥٦ وهي الفترة التي كانت تعد ازمة بين السياسي والناقد في شخصية مندور ، لقد حاول مندور أن يمتد بدوره السياسي قليلا بعد قيام ثورة يوليو واصدر كتيبا عن « الديمقراطية السياسية » دافع فيه عن تعدد الأحزاب ، لكن الغاء الأحزاب وتولي الثورة بنفسها التحدث عن الطموحات التقدمية الغي دور كثير من المفكرين السياسيين قبل الثورة ومنهم مندور نفسه الذي عاد الى ميدان النقد الأدبي من خلال تدريسه في معهد الدراسات العربية ومقالاته النقدية في الصحف والمجلات الأدبية وقد تركز اهتمامه في هذه الفترة على الشعر والمسرح بالدرجة الأولى والرواية بدرجة اقل وفي مجال الشعر صدرت له دراسات قصيرة عن المازني ومطران وصبري وولي الدين والشعر المصري بعد شوقي ومسرح شوقي ومسرح عزيز اباظة وصدر له كذلك في المسرح ، دراسات عن المسرح النثري ومسرح توفيق الحكيم وهذه الدراسات تتسم في معظمها بطابع القراءة التحليلية التي تعد امتدادا لفقه النصوص الذي كان مندور قد دعا اليه من قبل ، لكنه أضاف الى هذا الطابع في هذه الفترة الاهتمام بالعامل الاجتماعي السياسي ونزوعه الى ما كان يعبر عنه احيانا بالواقعية الاشتراكية ولا شك أن الزيارة التي قام بها مندور للاتحاد السوفيتي ورومانيا سنة ١٩٥٦ كان لها كما اشار بنفسه اثر في لفت نظره الى زوايا جديدة في التاثير على حركة الابداع .

الى جانب المحاضرات الجامعية التي انتجت هذه الدراسات كان النقد الصحفي عند مندور رافدا هاما من روافد ابداعه في النقد المسرحي على نحو خاص — ومن هذه الزاوية يعد مندور واحدا من أبرز من تصدى من الجامعيين في جيله لمتابعة الحركة الأدبية وهي مهمة يجد الجامعيون في كل العصور قدرا غير قليل من الحرج في الاضطلاع بها ، فطبيعة الدراسة الأكاديمية تجنح الى الثبات والأناة واعطاء الظاهرة الوقت الذي تقتضيه ضرورات الملاحظة العلمية ، على حين أن طبيعة المتابعة الصحفية هي السرعة في التغطية قبل أن يخفت صدى الأحداث أو يقل الاهتمام بها . واحداث التوازن بين هذين المطلبين ليس بالأمر الميسور دائما .

وقد استطاع مندور من خلال هذه المتابعات أن يغطي قضايا تتصل بمسرح شوقي واباظة والحكيم ونعمان عاشور ونجيب سرور وغيرهم وأن يوظف ثقافته النقدية بدءا من محاضرات السوربون في الثلاثينات الى المصطلحات الروسية التي اكتسبتها بعد اهتمامه بالواقعية الاشتراكية كما فعل في نقده لنعمان عاشور عندما استخدم في نقد مسرحه مصطلح « الاوشرك » وهو مصطلح روسي يعني العرض المسرحي لقضية من القضايا الاجتماعية .

فى الفصل الأخير من الكتاب يحاول المؤلف أن يتبع تطور فكرة « نظرية الأدب » ونظرية النقد فى فكر مندور ويشير بصفة خاصة الى التحول الذى طرا على منهجه فى المرحلة الأخيرة عندما أصبح يتهم من رشاد رشدى فى بداية الستينات بأنه اصبح ينحاز الى جانب المضمون على حساب الشكل ويتساءل ان كان ارتباط مندور بمجلة « الشرق » الموالية للاتحاد السوفيتى بدءا من سنة ١٩٦٠ كان يمثل ارتباطا مذهبيا أم أن « افتتاحياته » لهذه المجلة لم يكن اكثر من اداء وظيفى ، ويرى المؤلف أن نظرية الأدب عند مندور تتطور بدءا من محاولته تعريف الأدب وربطه بالحياة : « ياويل أدب يعده شىء غير الحياة » والانتهاء الى ان « الادب صياغة فنية لتجربة بشرية » ثم مناداته بفكرة « الشعر المهموس » وهو من خلال ذلك كله يشف عن عدم التزام بالتعريف الكلاسيكى التقليدى للأدب عند العرب وبالاقتراب من المفهوم الانسانى للأدب لكنه فى الوقت ذاته « اقتراب تلفيقى » يحاول ان يعبر عن الفترة الثقافية التى كان يحياها مندور .

اما نظرية مندور فى النقد فهى تعتمد كما يرى المؤلف على ثلاث دعائم تتمثل فى ان « الأدب فن لغوى » وهو من ثم لا يمكن أن يتحول الى « علم » كما كان يسعى نقاد القرن التاسع عشر فى أوربا ولكنه مع ذلك يستعين بحصاد العلوم الأخرى ــ والدعامة الثانية للنظرية هى اعتمادها على المنهج الارسطى فى التحليل القائم على رصد هيكل العمل وتتبعه من خلال محاولة التعرف على الثغرات ، ثم تأتى النزعة الأيديولوجية التى كان المؤلف قد حاول جاهدا على امتداد العمل كله تتبع خيوطها .

ان دراسة الدكتور محمد برادة عن تنظير النقد العربى عند محمد مندور تمتد على محور زمنى واسع وتحاول أن تلم بأطراف قضايا سياسية معقدة ووسائل فنية تتنوع بتنوع ما عرفه الادب العربى من روافد قديمة او ثقافات حديثة وتستشرف من خلال ذلك كله آفاقا لتطور النقد العربى ولقد نجحت من خلال ذلك كله ان تثير اسئلة جيدة وأن تقدم بعض المحاولات الجادة للاجابة عنها .

د. احمد درويش

حوار مع إميل حبيبي

حول الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل

اجرت الحوار : منى أنيس

فى هذا الحديث الذى اجريناه مع اميل حبيبى صاحب « الوقائع الغريبة » نقدم مناقشة لبعض عناصر هذا العمل — كما تصورها المؤلف ، ولكن يجب الا ننسى ان رؤيته ، وان كانت احد العناصر الداخلة فى العمل الادبى ، الا ان العمل نفسه ليس محصلة بسيطة لنوايا المؤلف ، او مجموع العناصر الداخلة فى تكوينه . ان « الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد ابى النحس المتشائل » ، شانها شان اى فن عظيم ، هى محصلة اخضاع هذه العناصر مجتمعة لمنطق الفن وآلياته الداخلية ، ومن ثم يصبح من الخطا الفادح محاولة اختزاله الى هذا العنصر او ذاك ، او البحث عنه بصورة مباشرة داخل النص . ان هذا الحديث ، الذى نقدمه للقارىء ، هو حديث حول العمل ، وليس عنه ، فالحديث عن عمل كالوقائع الغريبة يجب أن يتم وفقا للمعايير العلمية فى تناول النص الادبى وفض مغاليقه ، وهذه مهمة اكبر وأعتقد كثيرا من أن تتسع لها صفحات قليلة .

* انت تكتب القصة منذ الأربعينيات ، فلماذا برأيك لم تظهر « الوقائع الغريبة » والتى تصور تجربة العرب داخل اسرائيل الا فى السبعينيات ؟

**** اعتقد ان « الوقائع الغريبة » جاءت تعبيرا عن نضوج تجربة معينة ، وهى تجربة تهم العرب الفلسطينيين والعرب عموما ... تجربة حياتنا داخل اسرائيل .**

وبالطبع فقد عشت كل هذه التجربة ، ويبدو انها نضجت نضوجا لا بأس به فى وجدانى فخرجت من تلقاء نفسها تعبيرا عن هذه التجربة .

والتجربة بالطبع تجربة متميزة لا يمكن أن يعبر عنها الا من عايشها . وما كان من الممكن صدور هذا العمل الا بعد نضوج التجربة ومرور وقت مقبول ومعقول عليها .

الكتـــابة عن مرحلة لا تأتى خلال المرحلة ، وانما تأتى — ان أردنا العمق — بعد انتهاء المرحلة .

مثلا . . . فى أثناء الاحتلال النازى لم يكتب الأدب المعبر عن هـــذه التجربة ، وانما كتب فيما بعد ، الأعمال الناضجة عن الحرب العـــالمية الثانية لم تكتب أثناء الحرب وانما الآن . فى اعتقادى أن هذا هو الأمر الطبيعى .

أود أن أبدى ملاحظة أخرى وهى أن عـــددا من النقاد والمبدعين حاول أن يربط بين نضوج العمل الفنى والأدبى ونضوج الكاتب من حيث العمر . أنا لا أوافق على هـــذا . نضوج العمـــل الأدبى برأيى يرتبط بنضوج المرحلة السياسية والاجتماعية التى أراد الكاتب أن يعبر عنها ، وكم من كتاب عباقرة كتبوا أعمالا خالدة بحق وهم فى شرخ الشباب .

كتابة الوقائع الغريبة :

* هل اتخذت قرارا واعيا بالبدء فى كتابة الوقائع الغريبـــة لدى احساسك بنضوج التجربة التى تريد التعبير عنها ؟

** شرعت فى كتابة فصل فكرت فى البداية أنه قصـــة قصيرة ، ولكنى استرسلت فى كتابة ما أصبح فيما بعـــد الفصـــل الأول من الوقائع الغريبة . كان قصدى بالطبع هو أن أكتب التجربة التى حاولت مرارا أن أكتبها فى السابق . وأذكر أننى فى الفترة نفسها كتبت قصة قصيرة بعنوان « السلطعون » ، وأنا أعتز بهذه القصة جدا رغم أننى وصلت فيها لنتيجة عجيبة غريبة هى أنه لا حل لهذه القضية الفلسطينية .

ولقـــد عدت الى هذا التفكير الى حد ما فى « الوقائع الغريبة » حين صار سعيد يصرخ :

هل من بديل عن نزول كائنات من عالم آخر لينقذونا ؟ هل من بديل عن الجلوس على الخازوق ولو ربع خازوق . . . ولو نصف خازوق ، ثلاثة أرباع خازوق ؟

كان هذا الأمر يشغلنى . فلما انهيت كتابه الفصل الأول شعرت أننى دخلت فى الطريق الصـــحيح . كثيرا ما اقرر أن أكتب عملا أدبيـــا

فأكتب ، ولكنى أشــعر اننى لم اجد المفتاح . الفصل الأول .....
وربما الجملة الأولى هى بالنسبة لى المفتاح . ولنعمم ونقول اذا دخلت فى الفصل الأول ورضيت عن ذلك ، حينئذ لا يعود أى شىء يوقفنى عن الاستمرار فى الكتابة .

وهكذا حينما أحسست اننى دخلت فى الطريق السوى توقفت عن الكتابة ، وأخذت اجمع ما أريد من حقائق مع التواريخ من اعداد جريدة الاتحــاد منذ صدورها فى دولة اسرائيل حتى تلك الأيام التى كنت أكتب فيهــا .

* متى كان هذا التاريخ ؟

** بدأت الكتابة عام ١٩٧١ وانهيتها عام ١٩٧٤

* هل يمكن أن تحدثنا عن مسيرة العمل الواعى داخل النص نفسه حتى اكتمل فى شكله النهائى ؟

** المخطوطة الأصلية للقصة اطول من القصة كما صدرت ثلاثة مرات . كان على أن اقطع من لحمى .

* كيف ؟

** قيض لى فى المتشائل أن أجد عددا من الكتاب والرفاق والاخوان أدعوهم لأقرأ عليهم المخطوطة وأسمع ملاحظاتهم . « الوقائع الغريبة » كما تعرفين ثلاثة كتب . فكنت اقرأ كل كتاب وعلى اثر ملاحظاتهم أعود الى الصياغة والاقتطاع . بالطبع لم اكن انتظر منهم أن يتكلموا بصراحة تامة . ولكن حينما كنت أشعر بالملل فى عيونهم كان هذا يكفينى .

مما لا شك فيه ان تجربتى كصحفى ومسئوليتى عن الجريدة — وانا الذى أحارب المقــالات الطويلة وأكره الكاتب على أن يوجــز ويقطع من كتابته ، واقوم انا مرات بالغـــاء أجزاء من هذا المقال ، أو حتى من قصة تأتينا ... كل ذلك علمنى الهوان .

ومن يهن يسهل الهوان عليــه
مــا لجــــرح بميت ايــــلام
وهكذا صرت اقطع من لحمى الذى صــار ميتا .

* ماذا عن المــادة التى جمعتها قبل الكتابة ؟

** المعلومات التى جمعتها معلومات قيمة مازلت أحتفظ بهــا حتى الآن . ولكن أغلبها لم يدخل العمل . هناك شىء يعرفه رفاقى وهو أننى أهملت فى قصة « الوقائع الغريبة » المعلم الاســاسى فى حيــاة الجماهير

العربية فى اسرائيل وهو مجزرة كفر قاسم . فى هـذا الاطار وفى هـذا الأسلوب لم أستطع أن ادخل المجزرة ، لأنها اكبر وتأثيرها اكبر بكثير من الفكرة التى قررت ان أعرضها ، وهى فكرة الاتكالية والوهم بوجود طريق أقصر وأخف كلفه .

* هل هناك ثمة مواد لم تكن ذات علاقة مباشرة بتجربة العرب فى اسرائيل ولكنها دخلت فى نسيج العمل فى شكله النهائى ؟

** فى عام ١٩٧١ كنت فى المـانيا الديمقراطية وسمعت بما حدث فى السودان فى أعقاب حركة هاشم العطا . كان سلام عادل قـد استشهد فى العراق من قبـل ، وكانت مذابح الشيوعيين فى أندونيسيا ، وها هى المشانق فى السودان . انعكست على نفسى ... ولا شعوريا خرجت معى قطعة كتابية أسميتها « الصمت » . أهملت هذه القطعة حتى عام ١٩٧٤ وانا اكتب « الوقائع الغريبة » فى شكلها الأخير ، فأدخلتها بحيث لا يشعر احد بادخالها . هذه القطعة هى الحديث الذى يدور بين الطنطورية وابنها على شاطىء الطنطورة المهجور حيث تخاطبه الأم :

— « الناس لا يتحملون ما أنت مقدم عليه .

— سأتحمل عنهم حتى يتحملوا عن أنفسهم .

— ولدى ، ولدى .

— أماه .. أماه ، حتى متى ننتظر برعمه الزنابق ؟

— لا تنتظر يا بنى . انما نحن نحرث ونتحمل حين يحين الحصاد .

— متى يحين الحصاد ؟

— تحمل !

— تحملت عمرى » .

* ماذا عن االأسلوب الذى تناولت به هذه المواد ، وهل خضع هو الآخر لقرار واعى من جانبك ؟

** لا يمكن فصـل العمل الأدبى الذى يستحق هـذا الاسم عن أدوات الأدب ، او ما يسمى عموما بالأسلوب . وانا اخـذ على العديد من الكتاب العرب — وخصوصا الفلسطينيين — أنهم لا ينتبهون الى أن أحد مقومات العمل الأدبى ، الذى اذا لم يكن موجودا سقط العمل ، مهما كان مضمونه ، هو الأسلوب والصناعة .

مثلا فى فن الموسيقى هل نستطيع أن نعتمد فقط على الموهبة ، وعلى السماع ؟ بالطبع لا ..،. بعد الموهبة من الضرورى اخراجها ، وبعد الاسترسال الصادق من الضرورى الانتباه الى الذوق .

نحن اخذنا على الكتاب والشعراء العرب فيما يسمى عصر ما قبل النهضة ... اخذنا عليهم الاكتفاء بالأسلوب دون المضمون . ولكن هذا لا يعنى ان الاسلوب غير مهم . الأسلوب الذى يشتمل على اللغة الصحيحة والتراكيب التراثية المتوارثة . وحين نقول المتوارثة نعنى بذلك أن الأجيال التى سبقتنا حققت منجزات لا يمكن تجاهلها . أحق بنا ألا نتجاهل ما حققته تراثنا من منجزات هى أحد المنجزات الانسانية الهامة . ان العناية بالاسلوب فى النهاية يصبح جزءا من العناية بالمضمون ... والأسلوب الذى يقدم به المضمون ليس شيئا يقرره الكاتب نفسه وانما يقرره تراثه... لكى يتحدث مع الشعب صاحب ذلك التراث وينقل اليه ذلك المضمون .

* كيف أمكن فى خضم مشاغلك السياسية العديدة افراد الوقت اللازم لعمل كالوقائع الغريبة ؟

** فى أثناء الكتابة وصلت الى ذلك القرار الذى كان من الصعب على حزبى أن يقبله وهو أن أستقيل من البرلمان لأتفرغ للعمل الأدبى .

جاءت استقالتى عام ١٩٧٢ وأثارت مختلف الأقاويل ، وكان من الضرورى أن يصدر الحزب واللجنة المركزية بيانا يفسر فيه لماذا جاء هذا الأمر — الذى هو بطلبى وبالحاح منى .

الأمر الغريب هو أننى قعدت بعد استقالتى — بموافقة الحزب — ثلاثة أشهر فلم اكتب كلمة . فطلبت من الحزب أن يعطينى عملا يوميا ، ورجعت رئيسا لتحرير جريدة الاتحاد . وفى أثناء ذلك انجزت « الوقائع الغريبة » الذى هو عمل — بالاضافة الى ما فيه من خيال — يستطيع أن يكون سجلا تاريخيا لموبقات الحكم الاسرائيلى .

* أخيرا ، كيف ترى أنت نفسك تميز « الوقائع الغريبة » فى الأدب العربى الحديث ، والام تعزى هذا التميز ؟

** أجمل فهمى لما يقال من أن « الوقائع الغريبة » عمل متميز بأنه — فى رأيى — يتميز بأمرين :

— انه جاء بعد نضوج تجربة معينة وتعبيرا عن نضوج هذه التجربة. وبمفهوم محدد فالعمل لا يقتصر على تجربة الشعب العربى الفلسطينى الذى

بقى فى وطنه ــ ذلك الذى أصبح دولة اسرائيل ، وانما ــ وهذا طبيعى ــ هى ايضا تجربة المـــأســاة الفلسطينية كلها .

ــ الأمر المتميز الثانى هو رغبتى فى الدفاع عن آصالة التراث العربى وحضاريته فى مواجهة الاعتداء . حتى نكون ؛ علينا ــ وفى مواجهة التمييز ــ أن نكون متميزين ومتفوقين فى جميع المجالات .

كل هذه التجربة وجدت تعبيرها فى عملى « الوقائع الغريبة » انذى كما علق عليه العديد من النقاد انه اجمال للتجربة الكفاحية لشـعب ، ولا بأس من القول بالتجربة الحضارية لشـــعب لأن الكفاح ضـــد الظلم هو أعلى مستويات الحضارة .

تم اجراء هذا الحوار فى لندن ــ ديسمبر ١٩٨٣

تعقيب على مقال
الأغنية المعاصرة جنس أدبي جديد

بقلم : د. أحمد حسين الصاوى

نشر الزميل الدكتور السعيد محمد بدوى مقالا بهذا العنوان فى العدد الاول من مجلة « أدب ونقد » وقد جاء فيه :

« لم تكن المشكلة أساسا مشكلة الفصحى والعامية كما يصورونها (والاستماع العام بترتيل القرآن خير شاهد على ذلك) ، ولكنها كانت دائما ولا تزال مشكلة الأمية ، ومعضلة النفاذ من خلال الكلمة المكتوبة . ومن المفارقات أننا كثيرا ما ننسى هذه الحقيقة : فنرى عبد الله النديم فى الماضى يفرد فى جريدته قسما خاصا يكتبه بالعامية (من أجل الأميين) ! ... الخ » .

ولقد أفرد النديم حقا فى صحيفتين من صحفه مكانا للعامية ، وهما « التنكيت والتبكيت » التى أصدرها قبل الثورة العرابية ، و «الأستاذ» التى أصدرها بعد عشر سنوات منها . أما « الطائف » التى أصدرها لسانا للثوريين العرابيين فلم يحل بينه وبين استخدام العامية فيها الا أحمد عرابى نفسه .

وكان النديم يقصد فعلا أن تكون فى صحفه مادة للأميين ، ولم يكن فى ذلك أى مفارقة . فلم يفترض النديم أن الأميين سوف « يقرءون » صحفه ، ولكنه كان يعلم يقينا أنهم سوف « يستمعون » الى من يقرؤها لهم . فلقد كانت نسبة من يعرفون القراءة فى ذلك الوقت ضئيلة جدا . ومن هنا فقد كانت أرقام توزيع الصحف ، وهى وسيلة الاعلام الوحيدة فى ذلك الوقت ، لا تمثل حقيقة عدد قرائها ، اذ شاع بين المصريين — وبخاصة فى الريف — أن تتحلق الجماعة منهم حول قارىء واحد يسمعهم ما تضمنته الصحيفة ، لأنهم أميون لا يستطيعون أن يقرءوا مثله . ولا شك أن الدكتور بدوى شهد — كما شهدت — انتشار هذه الظاهرة ، وبالذات قبل شيوع وسائل الاعلام المسموعة والمرئية ، واعتماد أبناء شعبنا عليها — متعلمين وأميين — فى الحصول على ما يرغبون من مواد اعلامية ، وأثر «الترانزستور» الخطير فى ذلك .

ولم يكن النديم وحده هو الذى فعل ذلك ، وانما فعله قبله يعقوب صنوع فى صحيفته الساخرة « أبو نظارة » ، واستمر يتبع هذا النهج بعد أن هاجر بصحيفته الى باريس وظل يصدرها من هناك ويهربها الى المصريين .

ان ظاهرة ميل الأمى المصرى بل وتحمسه للاستماع ، التى التفت اليها بذكاء كل من صنوع والنديم وكانت وراء سياستهما فى تحرير صحفهما، تمثل سمة بارزة من سمات عملية « التلقى » الاعلامى ، منذ كان فى مصر اعلام مطبوع. ونلمس أثر هذه الظاهرة بوضوح أيام الحملة الفرنسية، عندما عرف المصريون لأول مرة الكلمة المطبوعة . فقد أدركت سلطات الحملة أن نسبة من يعرفون القراءة فى غاية الضآلة ، ولعلها أدركت

كذلك نزوع عامة المصريين الى « الاستماع » ، فهم يستمعون فى خشوع الى القارىء يتلو عليهم آيات القرآن ويشدو لهم بالقصائد الدينية ، ويستمعون فى شغف الى الراوى يقص عليهم الحكايات والأساطير . ومن ثم فان وسيلة الاعلام المطبوعة الأولى التى خاطب الفرنسيون من خلالها أفراد الشعب المصرى كانت منشورات تلصق «فى مفارق الطرق ورءوس العطف وأبواب المساجد ...» كما قال الجبرتى ، وترسل منها نسخ قليلة الى المشايخ والاعيان (أى الى من يعرفون القراءة) . وكان الناس يقفون جماعات أمام هذه المنشورات الملصقة ليستمعوا الى من يقرأ لهم ما تضمنته من رسائل اعلامية كتبت بلغة هى مزيج من العامية والفصحى .

والدارس لتاريخ الصحافة المصرية يستطيع أن يتبين كيف طورت هذه الصحافة أساليب التعبير العربية تطويرا كبيرا ، فبسطت اللغة ، وخففت من تعقيداتها ، وتجنبت الغريب من ألفاظها وغير الشائع من مترادفاتها . واقتربت لغة الصحف بذلك كثيرا من الشخص العادى الذى تعلم تعليما بسيطا ، بل واقتربت كذلك من « المستمع » الذى لم يكن يقرأ أو يكتب . وهكذا نشأت لغة جديدة أو نشأ مستوى جديد من مستويات اللغة العربية ، هو المستوى « الاعلامى » الذى يحتل مكانا وسطا بين المستوى الرفيع والمستوى العامى . وكان عبد الله النديم يستخدم فى تعمد واقتدار هذا المستوى المتوسط مع المستويين الرفيع والعامى فى مجلته الرائعة « الأستاذ » ، وكان لكل من هذه المستويات جمهور قارىء أو مستمع .

وقد تمثل هذا المستوى الجديد أكثر ما تمثل فى المواد الخبرية ، بما استقرت عليه من أساليب وأنماط مستحدثة كالجمل القصيرة والمقدمة البسيطة والعنوان الموجز النافذ ... الخ . وساعدت الترجمة الى العربية فى هذا التطوير وفى اثراء لغة الاعلام بعدد كبير من الالفاظ الجديدة التى شاعت بعد ذلك على الالسن والاقلام .

وأفادت الاذاعة المسموعة والمرئية كثيرا من التطوير اللغوى الذى حملت عبئه الصحافة ، فبدأت من حيث انتهت هذه ، ومضت بعدها على طريق التبسيط شوطا ، حتى تستأثر دونها باهتمام المستمع .

وعبر المسار الطويل الذى قطعته الصحافة والاذاعة فى هذا الاتجاه حدثت عدة أخطاء وانحرافات عن سواء السبيل ... ولكن هذه قضية أخرى .

ثمرة الليمون العائدة

حوار مع عدلى رزق الله

إعداد : أحمد اسماعيل

وقف جوان ميرو الفنسان الفرنسى المعاصر ذات يوم فى مرسمه مشدوها فزعا ، عندما راح احد الرواد يحاول العبث باحدى لوحاته قائلا له « انك لا تساعدنى على اعادة ترتيب الطبيعة .. بل على افسادها » !

فاللوحة اذن هى « اعادة ترتيب للطبيعة » ، واسهام رفيع فى كشفها والتعرف عليها ، هى اللغة التى تواطأ عليها الناس منذ الخليقة ومنذ أن عرف الانسان أبجديتها المتمثلة فى عناصر الطبيعة ، على اختلاف جغرافيتها — هى حوار الحواس و « هارمونية » الابصار ، و «السبيل الوجدانى» للادراك والتمثل . ولعل مسيرة « اللوحة » عبر التاريخ تكشف الى أى مدى كان الحوار متصلا بين الانسان وعالمه ، وتبين بالضرورة عمق مقاومة الفن والانتصار على العدم والرغبة فى هتك أسرار الوجود. وعندما نتحدث عن اللوحة — المقاومة — ينتصب الواقع « الكابوس » أمام الفنان ، ويصبح الخيار صعبا والمثول مؤلما — لأن المثول لا يعنى سوى الرضوخ والزواج من هذا الواقع البائس ، وهو الانكسار الانسانى بعينه ، أما الخيار فهو المقاومة وخلق الموقف الجمالى على الورق ، هو الرفض والحلم فى آن واحد وهو الوردة فى صليب الوجود على مشارف هذه الرؤية ، يقف الفنان المصرى العائد من باريس بعد عشرة سنوات متصلة عدلى رزق الله متشحا بالوانه ومبشرا « بانقاذ » من نوع جديد فماذا عن لوحة الفنان العائد .. وما هى رؤيته لواقعنا « الكابوس » وما هى « طريقته الوجدانية » فى البحث والكشف والتفرغ .

* قرن من الفن :

يصبح الفنان عدلى رزق‌الله « ان التفرغ ضرورة .. وليس اختيارا ! » فمنذ بدأت مسيرة الرعيل الأول .. كانت صفحة الفن بيضاء من غير سوء كما كان لأى خط وجوده على تلك الصفحة .. والآن وبعد قرن من الانتاج وتعدد الخطوط .. ماذا يفعل الفنان حتى يكون فاعلا على تلك الصفحة المزدحمة والعامرة بالخطوط والألوان والصخب ! وما هو البديل للعمل المتصل والرسم الدائم حتى يقدر على ترك « بصمه » مميزة وسط آلاف البصمات النابضة فى تاريخ الفن ؟ ، لقد عاش يحى الطاهر عبد الله متفرغا لقصته ، ساعيا وراءها حتى الموت ، وكذلك الشاعر الكبير أمل دنقل ، وقبلهما الفنان كمال خليفه ، وعلى الشاطىء الآخر من المتوسط عكف بيكاسو وجوان ميرو ، لأن الطبيب طبيب والسباك سباك والموظف موظف .. والفنان فنان !

* ولكن .. كيف يكون التفرغ فى بلادنا ؟

فى المجتمعات الاشتراكية تقوم الدولة بمسئولية تفرغ الفنان ونشر انتاجه . وفى المجتمعات الرأسمالية يتولى السوق ذلك الدور — أما فى مجتمعاتنا ذات الاشكال والانظمة غير التقليدية كان لابد من البحث عن طريق سوف يكون بالطبع أكثر صعوبة مما لو كانت مجتمعاتنا مستقرة على شكل واضح .

وبالعودة الى الوراء .. يوم أن كان هناك نوع من المد الثورى ـ بشكل أو آخر ـ وهى سنوات الستينيات ، ولد نظام التفرغ لكى يقوم بدور ما فاعل على الساحة التشكيلية وبزغت أسماء واعمال آدم حسنين وجاذبية سرى وآخرين .

والآن .. وبعد سيطرة معلمى كليات الفنون ، وموظفى وزارة الثقافة على اللجان المسئولة يصيح الظرفاء ـ وانا منهم ـ « ان اللجان المسئولة مشغولة بأعمال أخرى غير التفرغ ! » لأن التفرغ قضية الفنان وليس المعلم .. أو الموظف.

وثمة مفارقة مضحكة حيث أبقت الدولة على نظام التفرغ بنفس مرتبات الستينيات (سبعون جنيها فى الشهر) الأمر الذى يضاعف من خساره الفنان وقهره ومن هنا كان لابد من البحث عن بديل بعيدا عن الاجهزة الرسمية واللجان المسئولة حتى لا نخسر مرتين !

* وماذا عن الفن ؟

* كلما أقتربنا من البحر لتصويره ، لا نرى سوى الالوان الزرقاء المشوبة بالاخضرار تحت سماء عالية ، وصخور ورمال ملقاه ـ ولكننا اذا اشتبكنا مع البحر باجسادنا ، وسبحنا فيه حتى البلل ، وتكسرت علينا أشعة الشمس ، نكون قد بلغنا « اللحظة الخاصة » ، لحظة الالتحام العنيف ، عندما تستحيل الحواس الى أعين بما فيها البصر وتصبح والبحر شيئا واحدا .. اننى أرسم هذه اللحظة الخاصة .. أرسم ما رأيته .. وما أحسسته فى آن واحد .

انها اللحظات النادرة التى يبلغ فيها التحقق الانسانى مداه، هى الحياة ذاتها ، وأنا اعمل على اصطياد هذه اللحظة وتثبيتها على سطح اللوحة .

ترى ما الذى يحدث عند تصوير انسان يموت عطشا فى صحراء قاحلة ؟ ثمة احتمالات عديدة لتصوير ذلك ـ فهناك الشمس الحارقة التى تملأ السطح ، وتلقى بأشعتها على الرمال حتى نحس بالسخونة والتوهج ، وهناك الرجل الصغير تأكله الشمس .. ولا نكاد نلمسه ، اننا الآن نقترب من الرجل الصغير وقد تهدلت أعضاؤه والموت يزحف اليه ، وكلما ازددنا قربا من وجهه ، نرى المعاناه الهائلة مطبوعة على وجهه الظامىء ، وها هو الاقتراب أصبح وشيكا .. فالشفتين تشققتا بفعل العطش، والملامح مصلوبة على الجسد المتهالك ، والعطش يلقى بخطوطه الناشفة على قسمات الوجه ، وبذلك نستطيع تصوير العطش .

ولكننى عندما أصور العطش، سوف أرسم شيئا آخر !

سوف أرسم نقطتين من الماء على مقربة من ذلك الرجل الظامىء ـ نقطتين من الماء ليستا من مادة (يد ٢ أ) ، وليستا محايدتان ! نقطتين من الماء مفعمتين بالحياه ، ومملوءتين بعطش الانسان ـ انه الانسان الذى عشته وتوحدت معه . نعم انا منحاز لطريقتى هذه ، فالمحاولات التى سبقتنى كان الفنان فيها متفرجا ، بينما ترانى فى قلب العمل ، أقتسم الحياة والعطش ، وأبشر بالخروج الى عالم أفضل .

* اللوحة طريق للمعرفة

اننى أرسم الآن

الرعشات الصغيرة تتسلل الى حواس ، وهذا الوجع اللذيذ يتبع ألوانى . وها هو ايقاع الرعشة يعلو وينخفض طبقا لقانون الكشف والاكتشاف ثمة أشياء ادركها فى حينها ، تماما كما يحدث للمتلقى الايجابى عندما تفاجئه رعشات المعرفة ـ عندما يمسك بهذه « الطريقة الوجدانية » التى يتفرد بها الفن فى معرفة الأشياء ، هذه المعرفة التى تغوص فى قاع النفس ،

وتستحيل رصيدا مختزنا للعقل، وتدخـــل فى نسيج معــــارفنا السابقة .. هى البحث عمـا نعرف ولا نعرف ومن ثم يصبح الفن ضرورة حياتية .

* هوامش على لوحة الرحيل !

لم يكن هناك ثمة طريقـــة لاستشراف حاضر مغـاير سوى الرحلة ولم يتسق تاريخ الفن فى مخيلتى الا عبر الرحيل !

لاننى لا أستطيع أن أرفض أوربا كلهـا ــ لان الرفض رد فعل ، وأنا أكره ردود الافعال، لقد عرفت أن الفن الاوربى جزء من تاريخ الفن وليس الكل كما أرادوا لنـا أن نعرف ، تمـاما مثـل الفن المصرى القـــديم والقبطى والاسلامى وفنـــون آسيا وأفريقيا .. وهنــاك تعلمت أن العالمية أكذوبةكبرى، وأن الغاء الآخرين واحـد من الفنون الاستعمارية التى بيعت لنـا ــ وفى قلب أوربا وعلى مائدة باريس الحـــافلة .. أحسست أننى «ليمونه بنزهير»، تضيف مذاقها الخاص ومادتهـا النادرة ، لان الطبيعـة قـد لا تعطى مثل هذه الثمرة ومن ثم وجب اقتناؤها ، وشعرت أننى أجف وخشـــيت على ثمـرة الليمون أن تمنـع رحيقهـــا وعطائها ، وأنها ســوف تفقد معناها بالتقادم وخلع الجـذور وفقدان الذات والهــوية ــ وأصبحت العودة شوقا وضرورة، وأصبح الوطن اختيارا وعشقا، واجتاحنى حنين الرهبـــان لاديرتهم ــ فالرهبنة نظـــام قبطى مصرى له ضرورته للفنان أيضا ــ ومن هنا جاءت العودة .. ومن هنا أيضا أطلقت دعوتى للتفـرغ .. والرهبنــة !

* .... فما العمل ؟

نعم .. هناك أثرياء فاسدون ومفسدون ، لهم ذوقهم الخاص ومفاهيمهم الرخيصة عن معنى الفن .. ونحن لا نتوجه لهؤلاء بأعمالنا .. ولكننا نتوجــه الى القـادرين على شراء البســاط الارضى وجهـــاز التليفزيون ومجموعات الكراسى .. انـه التوجه بفرض التنوير وهـــو الدور المنوط .

بالاجهزة الاخرى غير الفنــان كالصحافة الملتزمة . ان لوحاتى فى بيوت عدد كبير من البسـطاء وذوى المقدرات المعروفة أمثال صلاح عيسى وسليمان فيـــاض وشـــوقى فهيم وعبد الفتـــاح الجمل ، وأنا أذكرهم لاننــــا نعرفهم ــ هنـــاك أيضـــا « المستنسخ » الذى يعلقـــه الطالب فى حجرته والموظف فى مكتبه . لقـد تزوجت جنـونى منذ عودتى ، وســوف أواصل البحث عن جمهور جديد .

* جاليرهات مغلقــة !

منذ أن توقفت المحـــاولة الجادة « جاليرى ٦٩ » التى أشرف عليها الاديب نبيل نعوم والتى أشاد بها أحمد بهاء الدين فى عموده الرفيع ، واستمرت لمدة عـــام ، والســـاحة التشكيلية تكاد تكون خـالية .. فهناك « كرمه » ولكنها مجهود فردى .. والسؤال متى يصبح لدينا « جاليرهات » ؟ .. يتحقق ذلك عندما يولد بيننا مجنــون يؤمن بالفكرة ، وكم تمنيت لــو يولد عشرات المجانين .. فمن غير المعقول أن نعتبر مدخـل أحــد المطــاعم « جاليرى » أو صالون ســيدة مشـــغولة بالفنانين وليس الفن !

وعلى الجانب الآخر ، نشهد قاعات كئيبة تعمل على طــرد الجمهور وليس العكس!فالدولة عندما تقدم معرضا ، لا نقرأ فى بطاقة الدعوه سوى اسم الوزير الذى « يتكرم » ويقص الشريط الحـــريرى .. ولا أفهـم معنى « التـــكرم » .. فاذا كــان « تكرما » على الفنـــان فهذه مأساة واذا كان « التكرم » على الجمهور فهذه لعنه !

لقد أصبحت معارض الدولة وسيلة للتضليل وكان الاسماء التى « تتكرم » هى عنـــاصر فاعلة .. وهذا غير صحيح !

ليس هذا فحسب ، فقـد قامت القاعات الرسمية بتحديد مدة خمسة عشر يوما على الاكثر لعرض لوحات الفنـــانين ،

ولا ندرى لماذا لا يستمر العرض أكثر من ذلك .. اننا نقرأ عن مسرحيات يتم عرضها بالسنين وأفلام تتجاوز الاسابيع والشهور..فلماذا هذا التحديد من جانب القاعات ، أليست هذه وسائل ضاغطة يجب أن يستقل عنها الفنان وينأى بنفسه وفنه عن حبائلها الوظيفية والروتينية !

* دعوة الى عدم الاحتقار !

... نعم ، هناك مغالطة ، فالعائل الاول للفنان هو الجمهور وليست المؤسسات القادرة ، والسبيل الى ذلك هو الثقة فى الناس ، وخلق جسور جديدة للاتصال بهم ، فليست كل الجماهير قد باعتبيفا فاسدا ! والمسافة بيننا وبينهم ليست بعيدة ، فالثقة لا تعكس سوى الثقة وخلق الذوق العام مهمة مشتركة بين الفنان وجمهوره !

.... وكيف السبيل ؟

أحلم بالعرض فى معرض الكتاب بعيدا عن صالات العرض الكهنوتية أحلم بالعرض فى مداخل المسارح والسينما والحدائق ، وأحلم بصورى ومستنسخاتى فى البيوت والمكاتب وحوائط المدينة ، ولن يتأتى هذا الحلم الا من خلال العمل المتواصل والجهد المتفرغ ، والكسب الحقيقى وليس ما تقدمه وزارة الثقافة وأجهزة الموظفين.

لقد طالبت بعرض الاعمال الحائزة على جوائز الدولة هذا العام حتى يعرف الناس مستوى هذه الاعمال وخاصة فى غياب معرض للفن الحديث، كما طالبت باعلان قيمة هذه الجوائز ليعرف الجميع أنها لا تساوى تكلفة العمل..فلماذا التعلق بهذه البقايا ، ولماذا لا تصبح الحركة ذاتية ومستقلة ونديه لذلك كله .

ان الوظيفة لا تصنع فنا والتبعية لن تخلق جمهورا

لذلك فالخوف من التفرغ ادانة صريحةلجمهورنا الكبير!

وكان مؤتمراً للابداع الحقيقي .. وليس إقليمياً

انتهت أيام المؤتمر الأول الذى اجتمع فيه أكثر من ٢٠٠ اديب مصرى على أرض اقليمية .. وهو يعد نجاحا حقيقيا وباهرا ولو لم تنفذ منه واحدة من توصياته العديدة .. لا لأنه اتاح فرصة نادرة من اللقاء الحى بكل ما يمثله من تأثير فعال ومناقشة حرة لكل ما يشغلهم من مشاغل وهموم وآمال .. ولكن لأنه أيضا حسم النقاش نهائيا فى ثلاث قضايا هامة كانت مبعث تساؤل وحيرة من الكثيرين عن عطاء الحركة الأدبية .. دور الثقافة الجماهيرية .. حقيقة الجامعات الاقليمية اليوم .

وبداية نقول انه بحق كان المؤتمر الأول فى تاريخ الحركة الادبية الذى تبنى دعوة لقاء يجمع أدباء مصر .. رغم أنه سبقته محاولات ماضية مثل المؤتمر الذى عقد فى عام ١٩٦٩ بمدينة الزقازيق فى محافظة الشرقية .. لأن هذا المؤتمر الأخير كان يقتصر فقط على الأدباء الشبان .. وكانت له ظروف خاصة ولأهداف أيضا خاصة .. أما مؤتمرنا هذا فلم تفرضه ظروف معينة وليس له أغراض بذاتها . انما هو خالص لوجه الحركة الأدبية وحدها ولمناقشة مشاكل الأدباء .. أو كما أوضح د . سمير سرحان رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية أن عقد هذا اللقاء لأدباء مصر فى الأقاليم كان لدراسة مشاكلهم وحلها وتحديد هوية الأدب المصرى المعاصر ومحاولة الوقوف على التنوع والثراء الذى يتمتع به هذا الادب فى الوقت الحاضر والقاء الأضواء عليه ووضعه أمام الدارسين والنقاد وتدارس كل ما يعوق رسالتهم الأدبية .. فهو ببساطة استجابة للحركة الأدبية المنتشرة فى سائر أقاليم مصر التى تتجسد فى كتابات « الماستر » التى لم تعد ظاهرة أدبية بل هى واقع حقيقى لا تخلو منه اى محافظة الآن .. فهناك حركة أدبية جديدة .. وحساسية أدبية جديدة تعبر عن نفسها على طول أقاليم مصر ..

بدأ المؤتمر بكلمات تقدم له أو ترحب به سواء من د . يحيى شاهين رئيس جامعة المنيا باعتباره رئيس شرف المؤتمر أو من د . شوقى ضيف رئيس المؤتمر أو من د . أحمد هيكل بصفته الشخصية .. أو من اللواء صلاح الدين ابراهيم محافظ المنيا .. ود . عبد الهادى الجوهرى عميد كلية الآداب ود . سمير سرحان رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية .. تلاه توزيع شهادات تقديرية لرواد الآداب فى الأقاليم سواء من الذين رحلوا عن عالمنا .. أو لهؤلاء الذين أعطوا فى ظل ظروف بخيلة قاسية .. وكذلك للذين مازالوا يعطون رغم جحود وسائل وطرق التكريم لهم أو غيبوبة أجهزة الاعلام ومسئوليتها عنهم .. ولو أن هذا المؤتمر نفسه نسى الكثيرين والعديدين كذلك .. ولكن عذره كما حاول أن يبرره د . شوقى ضيف هو أن يتركو للسنوات القادمة من تكرمهم .

وتنوعت المناقشة بين مشكلة النشر الى اتحاد الكتاب الى النوادى الأدبية الى غيرها ..

فتركز دور النشر فى القاهرة والاسكندرية فقط أوجد ولم يخل الأمر فى هذا الاجتماع الذى استمر ثلاث ساعات كاملة من توبيخ للأدباء أنفسهم من د . أحمد درويش بسبب ضياع اللغة العربية على ألسنتهم واهانتها فى مؤتمر يضم الفئة الوحيدة التى أدواتها هى اللغة ، وحرفتها الكلمة .. وأنه اذا كنا احيانا نختلق العذر للآخرين ممن لا يتعاملون مع اللغة بمثل هذه الحساسية ولا بهذا الارتباط فما هو عذر هؤلاء الأدباء فى ضعف لغتهم وهى صنعتهم .

وانتهى الاجتماع بتكوين اللجان وهى لجنة الشعر ومقررها د. أنس داود ولجنة القصة ومقررها الأديبعبد العال الحمامصى . والأستاذة سميحة غالب للجنة النشر والمجلات الادبية والأستاذ جلال عابدين للجنة الجامعات الاقليمية وللجنة نوادى الأدب الناقد محمد السيد عيد والناقد نبيل بدران للجنة المسرح ولجنة الدراسات الأدبية للدكتور طه وادى والشاعر فؤاد حجاج للجنة الادب الشعبى .

ثم بدأت كل لجنة على حدة مع أعضائها ومقررها فى مناقشة ورقة العمل الخاصة بها ومناقشة مشاكلها وكافة نواحى القصور التى تحول دون أداء رسالتها مع الخروج بالتوصيات والقرارات التى يرون أنها تساهم فى حل هذه المشاكل .

ولأنه كان من المتعذر تماما أن نتابع مناقشة كل لجنة من هذه اللجان الثمانى التى بدأت معا وانتهت معا فى وقت واحد .. خاصة أن ادارة المؤتمر لم تحاول أن توزع علينا محاضر بطبيعة المناقشات التى دارت داخل كل لجنة وكان هذا ضمن بعض الأشياء الصغيرة التى تؤخذ على هذا المؤتمر .. فان محاولة نقل صورة صريحة لروعة هذه المناقشات وخصوبتها يتعذر علينا .. الا أننا سنحاول أن نعرض لطبيعة بعض هذه المشاكل ، ففى لجنة النشر والمجلات الادبية ناقشت سميحة غالب وبقية الاعضاء كيفية رفع المعاناة الكبرى عن أدباء الأقاليم فى النشر وطرق توصيل أدبهم دون قهر أو انحناء وتوسل ، وذلك من خلال أجهزة الاعلام المختلفة من برامج أدبية وثقافية فى الاذاعة والتليفزيون ومن صفحات أدبية بالجرائد والمجلات اليومية والأسبوعية .. وكذلك من خلال تدعيم بعض المجلات الأدبية مثل الثقافة الجديدة التى تصدرها الثقافة الجماهيرية ومجلة القصة التى يصدرها نادى القصة بالقاهرة بالتعاون مع هيئة الكتاب على أن تفتح أبوابها وصفحاتها بديلين أمام الأدباء فى تلك النشرات والكتابات التى تسمى « بالماستر » والتى تمثل قمة المعاناة التى يعيشها الأدباء فى الأقاليم نتيجة عدم قدرتهم على توصيل كلمتهم وابداعهم للجمهور .. الىحد اقتطاعهم من قوت يومهم مهما ضؤل لينشروا على حسابهم عصارة أيامهم من الورق والتصوير والتوزيع .. الأمر الذى وصل ببعض النقاد والمفكرين الى أن ينظروا لهذه المطبوعات على أنها خير ادانة للحركة الأدبية .

وتبلغ المأساة مع كتابات الماستر للقمة عندما يكشف بعضهم كيف انه فى الوقت الذى لا يجد فيه الاديب أمام شللية النشر وعجز الدولة بأجهزتها المختلفة والمتعددة عن حل هذه المشكلة وقصر الصفحات الادبية والمجلات على عدد من الاسماء المعينة ولاسباب خاصة .. الا مثل هذه المطبوعات الهزيلة السيئة من ناحية الشكل والاخراج والامكانات فى محاولة مستميتة ويائسة لكسر حصار النشر والخروج على سطح الساحة نجد أن اتحاد الكتاب لا يعترف بمثل هذه المطبوعات وسيلة للانضمام اليه ولا باديبها عضوا فيه .. فهو ينظر اليها بترفع دون أية محاولة لعلاج المشكلة أو تقييمها .

وتشعبت موضوعات المناقشة الى اسئلة عن لماذا لم يتم تمثيل الاسكندرية فى المؤتمر تمثيلا رسميا واقتصر الامر على دعوة الشاعر عبد العليم القبانى والقاص رجب سعد السيد .. وأسئلة أخرى عن الحالة الثقافية فى بورسعيد وعن مستوى بيوت ثقافة ونوادى الادب فى المحافظات والقرى .. وضعف ميزانيتها وسلبية ادارتها .

وطالب الاديب محمد مستجاب بالحرص على تطبيق ما تخرج به عن هذا المؤتمر من توصيات وان تكون بحق موضع تنفيذ حتى لا نقيم مؤتمرات وننفضها دون أية نتائج وأن نطلع اولا على توصيات مؤتمر الزقازيق لنعرف

أهمية وقيمة مثل هذه المؤتمرات وهل تحقق الغرض من اقامتها ..وعنده حق فبقراءة نصوص محاضر مؤتمر عام ٦٩ نكتشف ان مشاكل الحركة الادبيـــة لم تتغير .. ربما تفاقمت أكثر وتعقدت أكثر ولكن نفس جوهر المشكلة ونفس الخطوط العريضة فيها من قلة المجلات المتخصصة

والاركان الادبية في الصحف الى تركز وسائل النشر في العاصمة الى مشكلة الرقابة على النشر ظلت كمـا هي لـم تتغير .. والتوصيات هي نفس التوصيات التي سيخرجها مؤتمرنا هذا .. وانه لم ينفذ منها على كثرتها سوى اثنتين فقط هما التوصية بانشاء اتحاد عام للادباء .. ثم التوسع في انشاء الاذاعات الاقليمية .

وفي لجنة نوادي الادب كان تركيز محمد السيد عيـد مع بقية الاعضاء على مديري هــذه النوادي وضرورة تغييرهم بعـد فترة خاصـة ان بعض هــذه

النوادي لم يتغير مديرها منـذ عشرات السنين .. كما انهم مجرد موظفين لا يمتون بصـلة لمهنة الادب وطبيعته .. مـع

التأكيد على فتح أبواب هــذه النوادي لكافة ادبـاء الاقاليم والقرى من جميع الاتجاهات دون محـاولة تقسيمهم وكذلك دون ممارسة أى ضغوط او ارهاب عليهـم .

اصدار سجل سنوى ثقـافي لادباء الاقاليم حتى تتمكن الحركة النقـدية والاعلامية من متابعة

ابداعاتهم وتقـويمهم .. ادراج شعر العامية ضمن الجوائـز التي ترصدها الدولة للابـداع

الفني .. تشكيل مجلس ادارات نوادي الادب بالانتخاب الحـر المباشر بين اعضاء الجمعيـة العمومية .. رفض محـاولة تفتيت جهاز الثقافة الجماهيرية وتحويله الى وحـدات متفرقة تابعة للحكم المحلي مع ضرورة الحفاظ على مركـزية الجهـاز ضـمانا لوحـدة التخطيط .. وغـيرها من التوصيات التي تنادي باقامة مهرجانات للشـعر والقصة ولقاءات دورية وانشاء مجلات للشعر والقصـة حتى بلغت التوصيات سبعا وعشرين واحـدة .

وتمثلت قيمة هذا المؤتمـر بعيدا عن توصياته في هـاتين الامسيتين اللتين اقيمتا للشعر بنوعية الفصحى والعـامي ، والتي كانت فرصـة للاستماع والتعرف على اصوات ادبيـة متنـوعة وكثيرة .. رغـم أن أمسـية شـعر الفصحى التي ادارها د. أنس داود وجاءت بعض فقراتها دون اختبار او تدقيق . ولكن هذا لم يمنع من الاستماع الى أصوات شعرية جيدة ومتميزة كالشعراء محمـد الشهاوي من كفر الشيخ وعبد الرحمن السبع من المنصورة ومصطفى بيومي من المنيا .. وعزة بدر من دمياط . أمـا الصوت الشعري الفريد للشاب أحمد محمد ابراهيم من اسيوط فقـد كان هو حسنة الامسية والذي كان بحق مفاجاة شعرية، خاصة ان هذه هي المرة الاولى التي يشارك فيهـا الشـاعر الحاصل على ليسانس اصول الدين ويعمل واعظا باسيوط في مؤتمرات ادبيـة خارجها والتي يتعرف عليه أدباء آخرون ..

أما الامسية العامية فقـد كانت ناجحـة وموفقـة في كل اختياراتها وفقراتها وفي كل من قال فيها من الشاعر الاسواني حجاج الباي وسمير الفيل وجمال بخيت وعبد المقصود فـرج وابراهيم الباني وعبد الـدايم الشـاذلي ويسرى اعزب وزين العرب .. وأيضا من الشاعر البورسعيدي الشاب محمد عبد القادر الذي اشـارت قصيدته الجيـدة المعنى والفكرة والبناء والصياغة كـوامن العـاطفة المصرية والوطنية وأجرت دموع عشرات من المسـتمعين الـذين لم يفلحوا في اخفـاء تاثرهم وانفعالهم بهـا وبمغـزاها .. وكذلك كانت في هذه الامسية مفاجاة ايضا مذهلة .. تمثلت في هذه القصيدة الطويلة الرائعة التي القاها الشاعر سمير عبد الباقي متغنيا فيها بالمعشـوقة الابديـة لنـا جميعا مصر .. راصدا ببراعة شديدة لكل مناحي شئونها اليومية الصغيرة والكبيرة من خـلال تيمـات شـعبية وفلكلورية نابعـة من احشـاء الحارة المصرية الفاطمية ذائبة في عشق مذاب في العروق من أيام الجد الفرعوني الاكبر .

وقبل ان ندخل لجنـة الادب الشعبي لنتعرف على طبيعـة مشاكلها نتفق اولا مع صلاح الراوي المدرس المساعد بآداب القاهرة على أنه قد حدث بالفعل خـلط كثير بين مفهومي شـعر العامية والادب الشـعبي حتى تضمهما لجنة واحدة . وتعرضت هذه اللجنة مع مقررها الشاعر فؤاد حجاج بصراحة شـديدة للموقف الغريب والمتعنت الذي اصبحت تتخذه اجهزة الاعـلام

والثقافة منذ سنوات من الشعر العامى .. وكيف ان هذا الموقف عكس ما كان يحدث في الستينيات من تقدير لشعر ولشعراء العامية .. وكيف خلت الآن جوائز الشعر والادب اليوم من جوائز للعامية .. ومحاولة كشف هذه النظرة المترفعة له وتلك الدعوة المشبوهة فى الخوف على الفصحى لغة القرآن .

واذا كنا قد سبق ان قلنا ان هذا المؤتمر قد حقق نجاحا كبيرا حتى فى حالة تعذر تنفيذ توصياته المتعددة .. فليس معنى هذا التقليل من قيمة هذه التوصيات خاصة ان بعضها يعد بحق مفاجاة المؤتمر كله مثل هذه التوصية الاخيرة التى اوصت بانه امام الجرائم التى ترتكبها اسرائيل فى الاراضى المحتلة وفى لبنان وأمام عدم التزامها بالمواثيق الدولية فالمؤتمر يوصى بعدم التعامل الثقافى مع اسرائيل فى كل صوره حتى يتم الجلاء عن الاراضى العربية وعودة الحق المشروع لشعب فلسطين .. كذلك أوصى المؤتمر بضرورة كفالة حرية التعبير ورفع كل القيود والضغوط التى تحول دون حرية الاديب المطلقة فى التعبير عن فكرة وايصاله بشتى الوسائل .. ومن توصياته الاخرى ضم ادباء مصر فى الاقاليم الى اتحاد الكتاب بغض النظر عن وسائلهم فى النشر الادبى سواء أكان الماستر أم غيره مادام ابداعهم يمثل قيمة حقيقية فى حركة الادب العربى .. دعم وزارة الثقافة واجهزة الحكم المحلى وأجهزة الاعلام والشباب للمجلات الادبية المطبوعة فى الاقاليم لتمكينها من مواصلة رسالتها وحمايتها من التوقف ..

ومع ذلك يبقى هناك المزيد الذى لم نقله خاصة عن هذه الامسيات الادبية غير الرسمية كانت تمتد حتى الساعة الثالثة والرابعة من صباح اليوم التالى ويضيق بها مكان التجمع داخل قاعات الاجتماع فى الاماكن الخاصة بالاقامة .. حيث يتبارى فيها الشعراء والادباء والنقاد على قراءة اعمالهم والتعليق عليها لا فى شعر الفصحى والعامية فقط .. بل ايضا قراءة القصة القصيرة والمتوسطة الطول .. وكان من ابرز المشتركين فيها الدائمين الاديب فؤاد حجازى ود. احمد عتمان واحمد الحوتى والاديبة ابتهال سالم والشاعرة هانم الفضالى والادباء أحمد الشيخ ونبيل عبد الحميد وعبد الوهاب الاسوانى ومحمد الراوى وحلمى سالم ومدحت الجيار وصلاح الراوى واديب المنيا الخضرى عبد الحميد .. وتم فيها اكتشاف ادباء وشعراء سيكون المستقبل بلا جدال لهم لما يتمتعون به من ثقافة وموهبة وتفرد مثل الشاعر الشاب مني فوزى من ابناء المنيا الذى استقبل الادباء قصائده بفرحة واندهاش طاغيين حتى ان الاديب عبد العال الحمامصى صاح : « والله ان لم نخرج من المؤتمر الا باكتشاف هذا الشاعر فهذا يكفينا » .. وكذلك قصيدة الشاعر شادى صلاح الذى حازت اشعاره العمية العذبة الكثير من الاعجاب والانبهار .. ومن اسوان توقف الكثيرون اعترافا بموهبة الاديب الشاب يوسف البهجورى الذى جاءت قصصه خير اجابة على طبيعة ارض مصر الولادة المعطاءة التى لا ولن ينضب الابداع والعبقرية من ينبوعها الدفاق أبدا .

اعتماد عبد العزيز

حشد من الكتاب العرب يلتقون في
مهرجان الابداع العربي الأول بالقاهرة

في الفترة من ٢٤ الى ٣٠ مارس (آذار) ، شهدت القاهرة حشدا ثقافيا ضخما ، بانعقاد « مهرجان القاهرة الأول للابداع العربي » .

ولا شك أن استعادة مصر لهويتها العربية هي ضرورة حتمية ، وهي ضرورة يجب السعي نحو تحقيقها . كما أن من افضل السبل لهذا التحقيق، أن يتم من خلال الكتاب والأدباء العرب ، الذين يجسدون بتاثيرهم الفكرى والوجدانى أعمق معانى الوحدة والتقدم ، في وقت تتعرض فيه أمتنا لأخطار متعددة وعنيفة ..

ولعل هذه التظاهرة الثقافية، هي الثانية ، بعد انعقاد مهرجان حافظ وشوقي في القاهرة أيضا قبل عامين .

* فرصة للحوار الخلاق :

والواقع أن اقامة مثل هذه المؤتمرات ، ومختلف الأشكال التي تسعى للجمع بين مفكرى وكتاب وأدباء العربية ، كما توفر لهم فرصة الاحتكاك وتبادل الراى والحوار الخلاق، بل ان مجرد لقاء هؤلاء الأدباء .. عمل يستحق التحية، اذا تم الاعداد له وتنظيمه بما يحقق أهدافه .

شاركت في المهرجان وفود من مختلف الأقطار العربية ، كما دعيت الجوقة الأندلسية (المغرب) ، وفرقة الحكواتي اللبنانية وكلتاهما لم تتمكن من الحضور .

* غياب البعض ..

واذا كان بعض الكتاب والأدباء لم يتمكن من الحضور لاسباب مختلفة ، فان البعض الآخر رفض الحضور لاسباب سياسية . ولقد أصدر كل من الشاعرين ادونيس ومحمد نبيس والروائى الطاهر وطار بيانا اثناء انعقاد المؤتمر الرابع عشر للكتاب والادباء العرب في الجزائر الشهر الماضى ، تضمن هذا البيان موقفهم من حضور هذا المؤتمر بالرغم من أن الشاعر محمد نبيس حضر مهرجان حافظ وشوقي في القاهرة قبل حوالى عامين .

كما شاركت في هذا المهرجان وفود من أمريكا واسبانيا وفرنسا ، من خلال الأبحاث التي قدموها للندوة العلمية .

* برنامج المهرجان :

تضمن برنامج المهرجان في اليوم الأول ، الى جانب مراسم الافتتاح التقليدية ، بعض العروض لفرقة رضا للفنون الشعبية والمسرح المتجول وفرقة أم كلثوم للموسيقى العربية ..

ولكن اليوم التالى ، الذى تضمن سفر أعضاء الوفود الى مدينة الاسكندرية لحضور أمسية شعرية تقام هناك، كشف عن قضية هامة ينبغى اثارتها.. فان اقامة مثل هذا المهرجان ، لا ينبغى أن يكون عملا رسميا يعبر عن وجهة النظر الرسمية وحدها . والمفترض أن الجانب الرسمى يتمثل في استضافة المهرجان وتوفير المناخ والظروف المناسبة لانعقاده في جو من الحرية لتحقيق أهدافه . على أن ما حدث كان مختلفا تماما، اذ أن اللجنة المعينة لاختيار الشعراء المصريين الذين سيشاركون زملاءهم من الشعراء العرب في الأمسيتين اللتين عقدتا في الاسكندرية — ٢٥ مارس « آذار » والقاهرة ٢٨ مارس (آذار) .. هذه اللجنة اختارت شعراء لا يمكن القول

انهم يمثلون الشعراء المصريين، فضلا عن رداءة النماذج التى القوها ، والتى تعيد الى الأذهان أشعار المناسبات الفجة والهزيلة ..

ولقد كان واضحة اصرار هذه اللجنة على استبعاد كل الأصوات الجيدة للشعراء الجدد . كما كان غريبا بالفعل أن لا يتضمن برنامج الأمسيتين أى من الشعراء الجدد ، والذين أصبحوا الآن حقيقة لا يمكن تجاهلها .

ولهذا السبب تحولت أمسية الاسكندرية ، الى فصل فكاهى هزيل من الشعر الردىء ، لكتاب تجاوزهم التاريخ منذ عشرات السنين ، ولا يمثلون الشعر العربى فى مصر ، كما لا تميز أعمالهم الا بالركاكة والهزال .

أما اليومين التاليين ٢٦ ، ٢٧ مارس (آذار) فلقد تضمنا عروضا مسرحية وفنية..

* الندوة العلمية :

وعلى مدى يومى ٢٨ ، ٢٩ مارس (آذار) عقدت الندوة العلمية بمبنى جامعة الدول العربية تحت عنوان « الحداثة ومشكلاتها فى الأدب واللغة » . ويمكن القول أن الندوة العلمية هى الحدث الثقافى الوحيد الذى كان عملا مفيدا ، وفرصة حقيقية لتاكيد أهداف هذا المهرجان : أى الحوار الخلاق وتبادل الرأى حول احدى القضايا الأساسية المطروحة على الأدب العربى .

شارك فى الندوة كتاب ومفكرين من مختلف الاقطار العربية . فمن المغرب محمد برادة ومحمد عابد الجابرى ومن تونس محمد الهادى الطرابلسى وتوفيق بكار ومن لبنان خالده سعيد ومن العراق فريال جبورى غزول وعبد الرحمن مجيد الربيعى .. وغيرهم كثيرون ..

ومن المستشرقين « شارل فيال » من فرنسا ومارتينيث مونتابث من أسبانيا .. ومن أمريكا بيير كاكيا ويورسلاف ستكيفنتش .. وغيرهم ..

ان القاء نظرة سريعة على الأبحاث التى قدمت للندوة ، يشير الى الأهمية الحقيقية لاختيار الحداثة كموضوع أساسى . فلقد قدم محمد برادة (المغرب) بحثا حول « اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ». كما قدمت فريال جبورى غزول (العراق) بحثها حول « فيض الدلالة وغموض المعنى فى شعر محمد عفيفى مطر » . وعبد الرحمن مجيد الربيعى (العراق) تناول « مشكلات الحداثة ومظاهرها فى الأجناس الأدبية » . أما نبيلة ابراهيم فقد تناولت فى بحثها مستويات اللعبة للغة فى النص الروائى.

وأنور عبد الملك دار بحثه حول الابداع والمشروع الحضارى.. وصبرى حافظ الحداثة والتجسيد المتكافىء للرؤية الروائية .

ومن فرنسا قدم شارل فيال بحثا حول « حداثة التفكير وحداثة الكتابة » . ومن أمريكا بيير كاكيا تناول فى بحثه تطور القيم الأدبية فى القرن التاسع عشر . أما صالح جواد الطعمه من أمريكا أيضا فكان بحثه عن « الشعر العربى المعاصر ومفهومه النظرى للحداثة » ، ويورسلاف ستكيفنتش كتب حول مظاهر الحداثة فى شعر أحمد عبد المعطى حجازى . وأخيرا من أسبانيا مارتينيث مونتابث : مقاربة أولى لقصيدة حديثة لعبد الوهاب البياتى ..

* الحداثة فى الأدب العربى ..

ويمكن اذن تبين أهمية هذه الأبحاث وجديتها .. كما يمكن تبين الجوانب الايجابية لاختيار قضية الحداثة ، لتدور حولها الأبحاث متناولة مختلف جوانبها، ومؤصلة لجذورها فى الأدب العربى منذ النهضة الحديثة ، وصولا لدراسة نماذج تطبيقية فى الشعر والرواية فى سبعينيات هذا القرن . فضلا عن تنظير مشكلات الحداثة فى الأدب العربى بوجه عام مثل البحث الذى قدمه أنور عبد الملك عن الابداع والمشروع الحضارى وبحث محمد برادة عن « اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة » ..

كذلك فان دعوة عدد من المستشرقين للمشاركة فى الندوة، كانت أمرا ايجابيا حقا . ولاشك أن تناول مشكلات الحداثة فى أدبنا العربى من وجهة نظر المستشرقين ، يثير الجدل ويدفع نحو اكتشاف العديد من الجوانب التى تتناول علاقة الحداثة فى الأدب العربى ، بالحداثة كما يفهمها ويراها الفكر والأدب الغربيين .

* بيان لشعراء مصريين :

وفى مساء ٢٨ مارس (آذار) عقدت الأمسية الشعرية التى

شارك فيها العديد من الشعراء العرب . من العراق بلند الحيدرى وعبد الرازق عبد الواحد ومن البحرين قاسم حداد ومن الأردن كمال أبو ديب .. وغيرهم ..

ولقد تكرر فى هذه الأمسية نفس ما حدث فى أمسية الاسكندرية . فلقد أصرت اللجنة المعينة لاختيار النصوص الشعرية التى تلقى فى المهرجان، على اختيار نصوص أخرى لا تقل هزالا وركاكة عن النصوص التى ألقيت فى أمسية الاسكندرية .. ما دفع بأغلب الحاضرين للخروج من القاعة بعد أن ألقى الشاعر أحمد عبد المعطى قصيدته ..

ولعل البيان الذى تم توزيعه فى هذه الأمسية ، والموقع من ثمانى أسر تحرير لثمانى مجلات غير دورية .. لعل هذا البيان ان يكشف عن هذا التناقض البالغ الذى وقعت فيه الأجهزة المنظمة للمهرجان .

فالبيان بعد أن يرحب بالكتاب العرب المشاركين فى المهرجان .. يثير موقف هذه الأجهزة الرسمية من حصار وتجاهل الكتاب المصريين الجدد ، بالرغم من أن الندوة العلمية اتخذت عنوانا لها « مشكلات الحداثة فى الأدب العربى » . ولكن الأمر الأكثر اثارة للتساؤل هو تجاهل عدد من الشعراء الذين قدمت أبحاث حول أعمالهم فى الندوة ، فى نفس الوقت الذى تبرز فيه هذه الأجهزة بشعراء تجاوزهم الواقع الشعرى منذ زمن طويل .

ولقد تنبه الى هذا الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى الذى أهدى قصيدته فى هذه الامسية الى الشاعر محمد عفيفى مطر والى شعراء السبعينات ، مما أوضح للقائمين على تنظيم هذا المهرجان أن التجاهل المقصود والحصار المتعمد لم يمر دون أن يلتفت اليه ضيوف المهرجان .

وبالرغم من ذلك ، فان استعادة مصر لهويتها العربية هدف عزيز ، وتحقيقه ضرورة حتمية .. ومن هذه الزاوية فلقد حقق المؤتمر جانبا من أهدافه ، وعلى وجه الخصوص ما أثارته الندوة العلمية من قضايا ومشكلات تتعلق بالأدب العربى .

وأخيرا .. فلقد تمكن الشعراء الجدد من تنظيم أمسيتين شعريتين فى ٣٠ ، ٣١ مارس (آذار) ، بمشاركة الشعراء العرب الذين حضروا المؤتمر ، فى مواجهة الحصار والتجاهل والاستدارة عن الظواهر وجماعات شعرية متحققة بالفعل . والحقيقة ان الامسيتين نجحا تماما ، فمن ناحية حضر أغلب الشعراء العرب وتم تلبية الدعوة ، ومن ناحية أخرى فلقد حضر الأمسيتين جمهور كبير . مما وضع المشرفين على تنظيم المهرجان فى موقف سىء .

وهى ليست معركة بين أجيال ، لكنها موقف من الشعر ومن هؤلاء الشعراء ذوى الرؤى الجديدة .

محمود الوردانى

هزيمة الفارس في كل من .. "سواق الاتوبيس المصري" .. و"المصنع اليوناني"

« سواق الاتوبيس » المصرى و « المصنع » اليونانى فيلمان عن الماساة الفارس الاخير . ونحن حين نقرنهما معا فى سياق نقدى واحد ، فاننا لا نجهل انه ربما تقوم بينهما الكثير من الاختلافات والتمايزات ، بعضها مما يتعلق بالمحتوى الفكرى والمضمون الاجتماعى ، وبعضها الاخر يتصل بالاطار الفنى والجمالى للتعبير عن هذا المحتوى . ولكن تاتى محاولتنا للوصل بين الفيلمين كضرورة فى سياق التاكيد على فكرة واحدة رئيسية يشترك العملان فى محاولة التصدى لها وابرازها بالعرض والتحليل ، بدرجة أو باخرى ، ونعنى بها فكرة الفارس الاخير الذى يصمد طويلا دفاعا عن تلك القيمة الوحيدة الباقية حرصا عليها من أن تنهار ، قبل أن تفلح الماساة فى توجيه الضربة القاضية الاخيرة ، ولتفرض قيمتها الجديدة دون ابطاء .

ومنذ البدء كانت الماساة . والماساة كما نعنيها هى ان توضع الشخصية الانسانية فى مواجهة تلك القوى تبدو غير منظورة أو متجردة ، مهما بدت غريبة عنا تماما وقدرية ، الا ان الامر المؤكد هو ان هذه القوى ليست اشياء أو ارادات مفارقة لهذا العالم المشترك بين مجموع الافراد الانسانيين . وانما هى المحصلة النهائية لمجموع الصراعات والتناقضات — الجزئية المفردة او الكلية الموضوعية — بين أبناء الاسرة البشرية وبعضهم ، هذا من جهة ، وبينهم وبين جملة القوانين والمؤثرات والظواهر الطبيعية ، من جهة ثانية . وتظل هذه المحصلة الموضوعية تاخذ فى التعالى والتجرد حتى تنتج فى النهاية جملة من المؤثرات — المنظورة او غير المنظورة ، الموجبة او السالبة — التى تلعب دورا حاسما فى تسيير وتوجيه حركة أفراد المجتمع الانسانى عموما ، او لحركة الافراد كل على حدة . هذه المؤثرات هى ما نستطيع أن نطلق عليه — بشىء من التعميم — عبارة (الظرف الانسانى) . ولكن كيف يستقبل الفارس الاخير هذه الماساة ؟

هذا ما نحاول الاجابة عليه من خلال قراءة كل من الفيلمين فكريا وجماليا قراءة متأنية ومثابرة . والماساة فى كل من «سواق الاتوبيس» و «المصنع» هى ماساة القيمة الحضارية التى اهدرت نتيجة لتلك التحولات الجذرية فى البنيان الاقتصادى والاجتماعى وجهاز القيم الحضارى داخل المجتمعين المصرى واليونانى ، وداخل نفوس ابنائهما قبلا ويروى الفيلمان نفس الرحلة المستحيلة — التى يقوم بها الفارس الاخير فى هذين المجتمعين الذين شهدا تحولا حضاريا خطيرا على مستوى البنية المادية وما تبعه من خلخلة وتراجع كل نظام القيم الاجتماعية والاخلاقية الراسخ منذ قرون واجيال — ودراما سقوطهما فريسة للهجوم الجديد وهنا تبرز فروسية حسن سائق الاتوبيس المصرى ، وجورج بابيروس صاحب المصنع اليونانى ، كمحاولة بطولية أخيرة للتصدى — اكثر مما هى أمل — يضعها أصحاب الفيلمين فى مواجهة طوفان القيم الجديدة القادم بكل عنفه وجبروته كى يقتلع القيمة الاصلية من الاساس ليقيم قوانينه البديلة ، البشعة وغير الانسانية ، فى الاقتصاد كما فى الاخلاق على حد سواء . والمؤسف حقا ، ان الفروسية لن تتجاوز فى هذه الحالة حدود التمسك بالقيمة فى انتظار غد آخر ، وفى مواجهة غير متكافئة لغزوة شرسة تبشر بالتسليم المطلق او الموت الاخير .

فى سيناريو محكم ، يمتلىء بالكثير من التفاصيل الدقيقة التى تشكل نسيج الحياة اليومية المصرية ، نتابع رحلة هذا الفارس الاخير على درب أزمته ، وايضا على طريق

تنامى وعيه ، حيث نراه وهو يقنع فى البداية بالرصد والتأمل مؤثرا لسلامة ، غارقا فى بحر الذات ، ونظل معه حتى نتعرف عليه فى النهاية وقد انقلب مواجهيا وصداميا ، مخلفا وراءه حدود جلده الضيق المنكمش ، خارجا الى العالم الواسع حيث يحتاج الجميع اليه ، وينتظرون الخلاص الذى يأتى على يديه . حقا لقد فات الكثير من الوقت الثمين وضاع فى التردد والانتظار ، ولكن يبقى هناك دائما الامل الذى ياتينا به فى تعويض ما فاتنا ، فى صنع يوم آخر لنا ، وتشكيل معالم حياة نشتاق اليها ، وصياغة قيم مختلفة أكثر انسانية وأصالة . واذا كانت تلك الغزوة الشرسة — التى اخترقتنا من الداخل ، والتى استفاد منها من كان مستعدا للتفريط منذ البداية — قد كسبت الجولة الاولى ، فان الضربة الحانقة التى يسددها حسن فى نهاية الفيلم لكل نشال — مهما اختلفت صورهم وتباينت اقدارهم وأحجامهم — لتؤكد ان اياما اخرى سوف تاتى لتتبدل فيها موازين القوى فى غير صالح هؤلاء الذين فرطوا منذ البداية وغنموا واستراحوا ، بعد أن مروا على جثث ضحاياهم الذين دافعو حتى الرمق الاخير ضد من يحاولون رفع أعلامهم الدنسة هذه عالية وأبدية .

وربما كان من المفيد الاعتراف بان ما قد كان لم يكن شرا كله ، وكانما كان ضروريا أن تتعرض ورشة الاب للبيع فى المزاد حتى ينبرى أزواج البنات جميعا — الذين يجسدون صورا متعددة وواقعية تماما لمحترفى الانقضاض على جثث الواهنين — للمزايدة عليها ، كل من أجل صالحه الخاص ، الفردى والاناني ، دونما اعتبار لادنى قيمة اخلاقية او دينية ، وحتى يستيقظ النائمون من سباتهم الذى دام طويلا على تلك الحقيقة القاسية الوحشية ، وحتى تتاح لنا فرصة طيبة — مهما كانت مريرة — لكى نعيد فرز الواقع المصرى من جديد ، والاسرة المصرية من جديد ، ليظهر لنا الغث — الذى احترف التلون والاختباء والطعن الغادر الجبان من الخلف — واضحا فلا يستغل خداعنا ابدا .

ويقف فارسنا الاخير وحيدا يصارع ضد هذه النخالة الفاسدة ، معانقا قدره البطولى ، باذلا وجوده الخاص رخيصا على طريق تاديه الدين الاخير الواجب تجاه أهله وقيمه ، هنا فى الداخل ، بعد أن دفع الثمن غاليا من قبل على جبهات القتال فى حرب أكتوبر وبصدق تراجيدى رهيب تتكشف كل الحصون المتهاوية المستترة ، لتسقط جميعها من تلقاء نفسها واحدا بعد آخر . حتى الزوجة التى سبق لها وأن قالت كلمتها ذات يوم كفارسة اصيلة ، لا تلبث ان تقع فريسة لتلك القيمة الجديدة المهاجمة ، مخيرة زوجها بين قيمته الاصلية التى يقبض عليها بيده وقلبه كالجمرة ، وبين استمرارها الى جواره ورغم الالم لا يتردد فارسنا فى الاحتراق ببطولته حتى النهاية . ولا يبقى معه سوى صحبة السلاح الخالدة . وينسج الفيلم العلاقة التى تربط بين هؤلاء الذين يدفعون الثمن مرتين ، وأبدا بحساسية شديدة ، بل وبشاعرية ، ليؤكد على وجود القيمة وصمودها الدائم مهما استبحيت ، فلن تلبث تتجلى معبرة عن نفسها فى لحظات بعينها ، عبر قانونها الخاص ، وليس علينا سوى تكريس ايماننا بها وترسيخه داخل نفوسنا وعقولنا وقلوبنا معا . ورغم موت الاب الذى يدين العصر الذى اسلمنا الى البشر الذين باعونا ، فان المحصلة النهائية للصراع تتمخض عن وعى جديد يبرز ليؤكد على ضرورة الصمود والمواجهة فى الصراع الدائر ، دافعا الفارس القديم الى نبذ تأمله الصامت الحزين ، وسكونه بعيدا ، ليحل محلهما ايمان جديد قادر على الفعل والحركة الهادرة نحو اعادة صياغة قوانين العالم من جديد لتصير أكثر انسانية ورحمة وقدرة على صون البشر وأحلامهم الصغيرة . وكانت اللطمات المتتالية الغاضبة من الفارس الى صدر كل نشال ميلادا جديدا .

أما فارس « المصنع » اليونانى فينتهى نهاية مناقضة تماما حيث يقع فريسة للتسليم اليائس الحزين . وعلى الرغم من ذلك فان هذا التسليم لم يكن خطوة نحو الوراء ، بل الى الامام مثل قرينه المصرى ولكن مع الفارق الذى سياتى توضيحه . فحين يضطر بابيروس الى التنازل عن حلمه فى اعادة بناء المدبغة التى أسسها ابوه من قبله بعد أن يرفض الجميع معاونته ، وبعد أن يمتنع البنك عن اعطائه السلفة

اللازمـة ، نراه يـذهب فى النهاية ليلقى نظرة حزينة على المصنع الحديث ـ الذى جاءت به التحولات التى جرت فى بنيـة الاقتصـاد اليـونانى ، والتى استبدلت خـط الانتاج المنزلى الصغير بالانتاج الصناعى الكبير ـ ويطلب من ولده ان يدرج اسمه بدوره فى قوائم العاملين الجـدد . ويرضخ بابيروس فى النهاية لكافة الضغوط التى ظل صامدا قبالتها طويلا من اسرة تدفعه الى نبذ هـذا الحـلم (المتهالك) ، وبنك يرفض ان يدينه ، بل ومستهلك اصبحقانعا بما يقدمه لـه الانتاج الحديث من جـلود صناعية ، ويبيـع الفـارس حـلمه لـذلك التاجر الجديد كى يحيل الارض والتاريخ الى ((سوبر ماركت)) حديث يعبر تماما عن طبيعـة المرحلة التى يمر بهـا المجتمع والافـراد ، ليس على صعيد الاقتصاد فحسب ، وانما أيضا على صعيد القيمة الحضارية .

واذا كان المخرج تاسـوس باساراس ينتهى الى تلك الرؤية المنقبضة والمتشائمة تمـاما ، والحقيقة على اية حال ، فانه ليس المسئول عنهـا . وليس هناك من يقدر على لـوم رجل أحب ان يقول لنا كل الحقيقة ، مهما آذى ذلك تفاؤلنـا القانع المسترخى ، مهما جرح أحلامنا الوردية . بل لو انـه تنازل لحظة عن تلك الحقيقة وحاول أن يجمل لنا هذا الواقع القبيح بغير سند من شروط موضوعية للتفاؤل ، لكان من الضرورى الحـكم عليه بالزيف ، أو على أقل تقدير بالرومانسية الفكرية. وبسقوط هذا الفارس الاخير فريسة للقيم الجديدة فى الانتاج والاخـلاق ، اصبحنا بالكامـل فى مواجهة واقع جديد ، يفرض شروطه ويملى قوانينه علينا ، ولا يتبقى لنا ـ على الاقـل مرحليا ـ غير القبول ، الى ان يأتـى ذلك اليـوم الـذى نستطيع فيه أن نشيع التغيير فى هـذه الشـروط الموضوعيـة التراجيدية بما يتوائم مع تلك القيمة الحضارية الغاليـة التى التىندافع عنها كل هذا الدفاع، ونحرص عليها كل هذا الحرص. أما قبل أن نضـع هـذا اليوم فلا نمـلك سـوى التسليم ـ المؤقت ـ الحزين مع بابيروس .

يأتى التباين ـ الشكلى ـ فى موقف الفارسـين الاخـير متوائما تماما مع حقيقة الصراع الذى يخوضه كل منهما داخـل مجتمعه ـ ويختلف المجتمعـان على أية حال فى طبيعة المرحلة التاريخية وشكل التطور ، فكان من الضرورى الا تتماثل أبعاد الازمـة التى يواجههـا كل من الفارسين على حدة . فاذا كان سائق الاتوبيس المصرى قد حدد بالحدس السياسى النافذ عـلة المأسـاة وجوهرها فى واقـع الاستغلال الطبقى المتخـذ أكثر الاشكال انتهازية كنتيجة لصعود نجم الطفيلية والانفتـاحية فى العقد الاخير ، فان الخطـوة الايجابية الطبيعية التالية كانت لابد وأن تتمثل فى ضرورة الايمان بالمجابهة والتصدى وتبنى أكثر المواقف صـدامية من هـذه الشرائح الاجتماعية التى لا يمثل وجودها أية ضرورة اجتماعية ، ولا تستند الى أساس مادى ـ حضارى راسخ ولا محيد عنه. فاذا نظـرنا الى بابيروس اليونانى نظرة موضوعية لأدركنا ان الحالة بالنسـبة له تختلف على نحو جذرى . فالتطـور الذى لحق ببنية الاقتصـاد اليونانى والذى نقله خطـوة على طريق التصنيع الحديث ـ وهو التطور الذى كان بابيروس رمز ضحاياه ـ يسـتند الى أساس مادى واجتماعى راسخ وغير معادى لحركة التـاريخ . ومن هنا فان النضال ضد هذا الواقع الجديد لا يعنيبالضرورة رفض هذا التطور التقنىومعاداة هذا النمط الحديث من الانتاج، وانما ينسحب فقط على رفض القيم الجديدة ، غير الانسانية التى تاتى بهـا هـذه النقلة الحضارية ، وبالطبع فان هـذا يختلف كثيرا عن رفض النقـلة الحضارية ذاتها . ومن هنـا فان تسليم بابيروس الاخـير قد يعد هزيمة واحباطا . ولكن ينبغى علينا الالتفات الى انه من قلب الظلام والياس لابد وأن نتلمس طريقنا نحـو أمل جديد فى واقع آخر أكثر انسـانية ، يكرس التقدم المعرفى والتقنى من اجل خـدمة وتعميق القيمـة الايجابية الاصيلة ، لا فى الاتجاه المغاير لهذه القيمة .

واذا انتقلنـا بالحـديث عن التعبير السـينمائى فى كـل من العملين ، فاننا نسـتطيع ان نحكم منذ البداية بان المشاهد سوف يـوقف طويلا أمام مقدرة المخرجينعاطف الطيب وتاسوس باساراس ، كى يعبر فى النهاية عن اعجابه العميق بنضـج التفكير والتعبير لديهما دون أدنى فصل . ويعنينا هنـا ان نقـرر منذ البداية أن جماليات أى عمل فنى لا تنفصل أبدا عن أفكاره.

أو فلنقل بالاحرى أن جمالياته لابد وأن تكون هى نفسها أفكاره حين يتم التعبير . عنها عبر اللغة الخاصة لهذا العمل الفنى ، وهى هنا الصوت والصورة السينمائيين بامكانياتهما غير المحدودة .

واذا كنا لا نستطيع أن نؤكد على الافكار وحدها — ومهما كانت درجة عمقها أو ضرورتها — كعامل وحيد لانجاح العمل الفنى ، بل لابد من عامل آخر لا يقل اهمية وهو التعبير الجمالى عن هذه الافكار .. فاننا نستطيع أن نؤكد من جهة مقابلة أن هذا التعبير لن يبلغ أوج اكتماله وتاثيره الا عندما يتوائم تماما مع هذه الافكار ، ويلتحم بالموضوع ، وحتى ينصهر كل من الفكرى والجمالى فى بوتقة واحدة ، فلا يعود من الممكن الفصل بينهما ، ولا يصبح بالامكان ارجاع علة نجاح العمل الفنى لأى منهما على حدة . وهنا يحق علينا القول بنجاح الفيلمين معا فى تحقيق هذه المعادلة الفنية الضرورية ، سينمائيا . ولعل هذا يرجع الى وضوح الرؤية لدى القائمين على تحقيق الفيلمين فكريا ، والى امتلاكهما لادواتهم الفنية امتلاكا مقتدرا ، الامر الذى هيا لهم لغتهم السينمائية الخاصة المتميزة موضوعا وشكلا .

جاء الفيلمان شديدا البساطة والواقعية ، ليس بهما أى رموز تستعصى على تحليل وفهم المتفرج العادى ، ولكن هل يعنى ذلك أنهما تخليا عن العمق والتركيب ؟ .. ويحق علينا الاعتراف بان هذه البساطة لم تكن أبدا مخلة ، بل كانت تلك البساطة المذهلة وهذه الواقعية التى زادت العملين عمقا على عمق .

جاء سيناريو الفيلم المصرى الذى أعده بشير الديك قويا محكما رغم امتلائه بالتفاصيل الصغيرة الكثيرة ، ورغم كثرة عدد الشخصيات المشاركة فى الصراع الدائر ، والتى نجح السيناريو فى توظيف كل منها فى الصراع توظيفا دراميا موضوعيا ومؤثرا ، وكانت الاحداث الدقيقة الكثيرة لا تشكل أى عبء فكرى اونفسى على المشاهد بسبب من بساطتها وواقعيتها وصلتها اليومية الحميمة به .

وهنا يختلف الفيلم اليونانى قليلا حين قلص عدد الشخصيات فى الصراع الى أدنى حد ممكن، مكتفيا بالشخصيات الرئيسية فى الدراما ، كذلك لم تكن الاحداث بالكثرة والتدفق والسيولة التى رأيناها فى الفيلم المصرى ، وان جاء السيناريو اليونانى — الذى كتبه باساراس أيضا — معادلا فى الاحكام والتماسك للسيناريو المصرى ، متفوقا عليه فى التركيز الشديد. ونلاحظ هنا بصفة خاصة تاكيد السيناريو فى كل من العملين على أدق التفاصيل التى تربط الشخصية المحورية فى الصراع بالشخصيات الاكثر قربا وحميمية منه . ففى الفيلم المصرى أفسح السيناريو مساحة متسعة للبحث فى طبيعة الارتباط بين البطل وزوجته ، وتطور هذه الرابطة وصولا الى الذروة ثم الانفصال . وفى الفيلم اليونانى ظهر حرص السيناريو على تصوير علاقة صاحب المدبغة بأهل بيته ، فرأيناه وهو ينهر زوجته ويمنعها عن العمل لدى الغير باجر حرصا على كرامته ، كما رأينا سخط الزوجة وتبرمها ، وأيضا طاعتها . كما تعرفنا على حلم الابنة الساذج اللامبالى فى أن تكون نجمة سينمائية وماذا كان موقف بابيروس من هذا الحلم المراهق ، ومن ابنته نفسها . وهو موقف ذو طابع شرقى حميم .

وكان المخرجان شاعرين بالكاميرا . وقد برزت شاعرية وحساسية المخرجين معا بنجاحهما فى تصوير عدد من المشاهد التى لا يستطيع المتفرج أن ينساها سريعا . ففى الفيلم المصرى على نحو خاص كانت المشاهد التى تصور حركة خروج السيارات من الجراجات فى الصباح الباكر مع صوت القرآن من الراديو ، وجنود الجيش يصعدون الى السيارة وهم يرتعشون من لسعة البرد الشتوية فى غبش الفجر ويتبادلون التحية مع السائق والمحصل الشاب . كذلك ذلك المشهد الرائع الرقيق الحزين حيث وقف رفاق السلاح والخندق القدامى على سفح الهرم يتذكرون كل ما كان بينهم ومضى فى زحمة الايام الجديدة، وكانهم يشهدون تاريخ مصر وحضارتها على انهم قد دفعوا الثمن أولا ، وهاهم يدفعونه من جديد ودائما . وقد تعمقت شاعرية عاطف الطيب وحساسيته

فى تصوير تلك العلاقة الجميلة بين السائق والمحصل ضيف — لعب الدور بحساسية فائقة الشاب حمدى الوزير — والتى قام بصياغتها برقة شديدة وانسانية مرهفة تؤكد على وحدة المصير التى تربط بين الاثنين ، وتجلى هذا المفهوم بشكل واضح فى تضحية المحصل الشاب بالمبلغ الذىكان قد ادخره لمدة سنوات لمشروع زواجه وقدمه راضيا كسلفة لصديقه السائق كى يساعده فى محنته . أما فى الفيلم اليونانى فقد جاءت المشاهد كلوحات رائعة مبدعة رغم وطأة الاحداث وثقلها،بل وكابوسيتها احيانا .

وسوف تلفت الموسيقى التصويرية انتباهنا فى كل من الفيلمين بدورها فى احداث التأثير الدرامى المطلوب . ففى الفيلم المصرى كانت الموسيقى عبارة عن توزيع لعدد من التيمات الشهيرة فى بعض أعمال الفنان الخالد سيد درويش ، وكأنما جاءت لتؤكد على أصالة هذا الفارس الاخير ، ودفاعه حتى الرمق الاخير عن كل ما يتعلق بميراثه الوطنىالعظيم فى الاخلاق والفن والحضارة على وجه العموم . وفى الفيلم اليونانى سوف تتذكر سريعا ثيودراكس وأنت تستمع الى الالحان اليونانية البسيطة ذات الايقاع المتدفق السريع ، الذى يعبر بكل تاكيد عن روح اليونان المتوثبة أبدا . وتبقى ملحوظة أخيرة سريعة وهى المتعلقة بذلك الاقتدار وتلك البراعة التى أدار بها المخرجان ممثليهما فى الفيلمين ، ليخرجا من هؤلاء الفنانين أعمق ما لديهم منطاقات تعبيرية كامنة وغير مستغلة . ويبرز فى هذا الصدد بشكل خاص نور الشريف فى الفيلم المصرى الذى أدى دوره بحساسية وتفهم وحب يدفع الى الاعجاب والاشادة حقا ، وكان فوزه بجائزة الممثل الاول عن هذا الدور فى مهرجان نيودلهى للعام الماضى خير تكريم لجهوده هذه . كذلك سوف يبهرك أداء فاسيليس كولوفوس فى دور بابيروس فى الفيلم اليونانى ، ذلك الاداء الهادىء والبسيط والمقنع الذى يتسلل الى النفس مباشرة دون ضجيج أو افتعال متشنج .

فى « سواق الاتوبيس » و « المصنع » نجد أنفسنا — وبكل المقاييس — أمام فيلمين على مستوى راقى ومتميز موضوعا وشكلا .

حسنى حسن

الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران

هل تنطبق مقاييس الدراما على بعض الادب العربى القديم أم لا ؟ .

فى محاولة علمية جادة للاجابة على هذا السؤال قام الباحث ابو الحسن سلام بدراسة « رسالة الغفران » لابى العلاء المعرى ، باعتبارها من معالم التراث العربى ، لقد حاول الباحث فى دراسته ـ التى نال عنها درجة الماجستير فى الادب والنقد من قسم اللغة العربية . بكلية آداب جامعة الاسكندرية ـ الحكم على بناء العمل المسرحى فى رسالة الغفران او ما يعرف بالتكنيك المسرحى واستجلاء العناصر الدرامية فى هذا العمل الهام .

* عناصر الابداع فى رسالة الغفران : ـ

والفكرة فى رسالة الغفران دينية ـ ميتافيزيقية ـ تستلهم أمل البشرية المتجدد من عصر الى عصر وهى تلك الرحلة القصورية للعالم الاخر « الماوراء » ، وهى الفكرة التى تناولتها الشرائع الواحدية والوثنية وتناولتها الاداب منذ القدم ، وقدم كان المعرى مسبوقا من غيره فى هذه الفكرة فلقد كتب عنها هوميروس فى « الالياذة والاوديسا » ، واريستوفان فى مسرحية « الضفادع » وافلاطون فى « فيدون » وغيرهم قبل المعرى ، وبعده تناولها دانتى فى « الكوميديا الالهية » وملتن فى « الفردوس المفقود » وبريخت فى مسرحية «محاكمة لوكوللوس»

وقد تطلع المعرى كغيره من الادباء الى ما بعد الموت استشفافا للمجهول ، وتعويضا عن حرمان طويل عاناه لاسباب ذاتية خاصة به وموضوعية خاصة بمجتمعه .

وتاتى قيمة الفكرة فى رسالة الغفران نابعة من زوايا تناولها المبتكر والمتغير فىتشويق ، حيث اضحت مرادفه لاسلوب الموازنة بين الشعراء والادباء « فقد جعل المعرى الادب متعة فردوسية واختار ان يكون عالمه .. عالم آخر للادباء يتحاورون ويتناقشون ويعقدون المجالس الادبية الحافلة ، كما اختار أن تغنى القيان شعرا ، وأن ترقص الراقصاتعلى أبيات من الشعر ، بل جعل الشعر غالبا وسيلة الى الغفران»(1) وقد تناول الباحث فى الباب الاول من رسالته ذات الابواب الثلاثة « عناصر الابداع فى رسالة الغفران» حيثاستخلص بداية أن الفكرة فى رسالة الغفران ـ وهى (الحساب ـ ثوابا او عقابا) قد تفرعت عنها أفكار عدة وان الابداع لا يكون فى الاساليب وحدها ولكنه يكون ايضا فى تفريغ الافكار من فكرة (أم) وربطها جميعا بعقدة او حبكة بحيث يكون بين الفكرة الام والافكار الفرعية جدلا يؤكد وحدتها مجتمعة وتناقضها منفصلة ، وان المعرى فى تصويره لفكرة الحياة الاخرى انما نحا الى ابراز الصورة التى يرتجيها لنفسه وللاخرين أمثاله ممن نالهم الحرمان فى حياتهم ، وممن شعروا بالفقد ، ولما كان من المستحيل البرهنة على الخلود فى العالم الاخر برهنة تجريبية لذلك لجا المعرى للاقناع بفكرته الميتافيزيقية الى الخيال والتخييلالشديد وعناصر الايهام التى تمزج المتناهى باللامتناهى وتخترق الحال بمحال مختلق .

(1) د. عائشة البحراوى . سلسلة كتابى (رقم ٢٥) ـ مارس ١٩٥٤ .

وهكذا نجد ان الفكرة متعلقة بمعتقد دينى عند البشر بأى صنف وجنس وعمر ، وهى قد نتجت عند المعرى مثلما نتجت عند كل البشر ، وعقدت فى وجدانه مثلما عقدت فى وجدانات البشرعبر الاجيال نتاجا لممارسة موضوعية للتامل فيما وراء الموت منذ فجر التاريخ وتاصلت بالاديان ، وهى بذلك تكتسب العمومية والخصوصية فى آن .. وهذا يضفى عليها طابعا دراميا .

* الدوافع الذاتية والموضوعية للابداع عند المعرى : —

كان المعرى مدركا لحجم تناقضه مع مجتمعه ، تناقض الذات مع العام .. تناقض المطلوب مع الموجود ، وذلك حين حدد شروط مجتمعه العامة (تقييد الحريات) ، وشروطه الخاصة — الذاتية — (رفض هذا التقييد) ، ومناهضته لهذا التقييد بادوات الاديب والفنان وأهمها المجاز ، وهو بذلكيخرج من الخصوصية الى العمومية حيث يحدد شروط كل ذات فى مجتمعه بل فى كل المجتمعات والعصور ، وتناقضهامعمج معها مما جعلها تتسلح بالمجاز أسلوبا خشية الذيجة الصدامية بين الذات والمجتمع .. ولذلك نجده يبتكر بالمجاز صنوف التوصيل للتاليب والتحريض بالمباشرة أحيانا حين يهاجم رجال الدين والساسة والقادة وبعض المفكرين والمذهبيين ، وبالتورية والايهام أحيانا حين يهاجم معتقد ضد العقل .

ان المعرى كان سمة من سمات التفكير الراقى لعصره وعصور تالية عليه ، طالما كانت لها نفس ظروف وملابساتعصره من تسلط الحاكم وتدخل الغير فى شئون الفرد والاعتداء على حريته فى الحياة والتفكير والاعتقاد وهو بذلك أقرب الى طبيعة التفكير الدرامى .

وقد كان المعرى صاحب دعوة للسلام مع الطير والحيوان والانسان فلم يكن يرى تجزئة فى العدل ، أو حق الحياة فى أمن وسلام .. ولقد اوجد التناقض بين طلبه هذا وبين ما هو فى مجتمعه صراعا .. صرفه المعرى فى كتاباته مرة ، وكتبه عدة مرات فى عزلته ، فى حين أن مجتمعه عبر عن صراعه مع هذا الخارج على قيوده فى مهاجمته ورمية بالالحاد والزندقة .

ولذا كانت العزلة عند المعرى لظروف خاصة جدا متعلقة بامنه المفتقد وكانت عزلته وسيلة لتحقيق الامن الذاتى ونباتيته أيضا نابعة من دعوته لعدم تجزئه العدل والامن ولتحقيقهما للطيروالحيوان مما ألب عليب ارباب المجتمع الاقطاعى آنذاك لما ستصيب دعوة المعرى سوقهم من كساد، فلا يوجد سبب نظرى لعزلته ومثلا تشبه بمبدا الهنود البراهمة وانما لاعتقاد رسخ فى وجدانه ، ولاشك ان مثل هذا التفكير انما هو اخلق بالتفكير الدرامى .

ويحلل الباحث ايضا فكر المعرى المناهض لفكر الصفوة فى مجتمعه ، فقد ادرك المعرى كمفكر فاعل ان قيمة الفكر فى نشره ولما كان فكره منشورا سيفصر بمصالح الصفوة المسيطرة اقتصاديا ، تناقض مع مجتمعه وتناقض مع رقابته الاجتماعية ومع الرقابة الجمعية .. (رقابة الموروث) — الحلال والحرام — ورقابة مجتمعه على اصدار الذاتالفاعلة الراغبة فى التغيير والمحرضة عليه ، ان هذه التناقضات الثانوية بين ذاته ومجتمعه ، حين رفض ذبح الطيور او الحيوانات او اكلهما او منتجاتهما ودعا غيره الى ذلك ، وبينوجدان امته الجمعى الذى تمثل قول الشرع فى ذلك (مسالة ما احل وما حرم).. ادى هذا الى نقل ما بداخلهالى نص الغفران فصور الصراعبين الشخصيات والمعتقدات بين الموروث المقدس والمكتسب المتغير وفقا لتغير الحاجات والنوازع والمجتمعات ، وهذه مسالة انسانية عامة وهو ما يضفى عليها سمة درامية .

وينتهى الباحث عند مناقشة لهذه النقطة بان المعرى كذات فاقدة اصدرتتعويضا أدبيا هدفه تمثل الكمال وطلبه عند مجتمعه فى حين ان دوافع مجتمعه حاقدة فاسدة مما ترتب عليه لجوئه الى حدود الاديب والتراجع عن المصلح الاجتماعى وترك المباشرة واستخدم الخيال والتخييل وبالغ فى هذا ، وقد تخطى بذلك حدود الذاتية الى حدود الانسانية وهذه طبيعة التفكير الدرامى .

* العناصر الدرامية فى رسالة الغفران : —

أفرد الباحث البابالثانى من رسالته لتفنيد العناصر الدرامية الاساسية التى يشتمل عليها

النص حيث بحث اولا فى طبيعة الحدث (الفعل) المجسد والمتنامى فى الحيز المكانى والزمانى ، وكذلك عن الطبيعة الملحمية للفعل المروى عن طريق الرواية السردية التى تولاها مؤلف النص نفسه كراو ، أو بطله المحروى (ابن القارح) أحيانا ، وبين من خلال ذلك وحدة الحدث والحبكة التى تربط أحداث «العالم الاخروى» لرسالة الغفران .

وقد استنتج من خلال تحليله أن مجموعة الاحداث فى رسالة الغفران فيها اعتماد اساسى على عناصر ملحمية درامية وذلك لعدم ترابطها ترابطا سببيا معقولا ولا محتمل الوقوع فى واقعنا المعاش ، وهذا ما يجعل بين المتلقى وبين الحدث فاصلا او مسافة فيما يعرف بالتبعيد او التغريب مما يوقفه موقف المندهش . ولان الحدث فى رسالة الغفران - جزئيا - محاكاة لفعل كامل ، وهذا ما يجعله دراميا ، او فعل غير كامل وهذا ما يجعله ملحميا .. حيث ينتهى الحدث أحيانا نهاية فجائية غير متوقعة من قبل المتلقى .

كما أن الاحداث تعتمد على عناصر الفعل الدرامى كاملة .. ازمة - انفراجة الذروة مع توتر وتشويق ، والحبكة متحققة فى كل حدث على حدة ، وطبيعتها من طبيعة القصة فى الحدث الفرعى ولكنها واهية فى النص ككل ، لان الاحداث تاخذ شكل القص واعادة التجسيد وما اشتملت عليه من شخصيات وأماكن عديدة وازمنة متباعدة قربت فى الحدث وهى طبيعة ملحمية ، وكما تحققت الحبكة تحققت ايضا وحدتى الزمان والمكان فى الحدث الرئيسى - العالم الاخر - وكذلك فى الاحداث الفرعية .

اما العنصر الثانى فهو (الشخصيات) فاذا كانت هناك احداث ، فمن الطبيعى ان يكون وراءها محدث فاعل والفاعل لا شك له حالات قبل فعله ، اذ أنه لابد وأن يتصور ما يريد ، ولما يريد وكيف يريد وهذا ما أحدث تداخلا بين التصور والفعل وخاصة عند التعرض للشخصيتين الاساسيتين فى النص (ابن القارح - الراوى « المعرى نفسه ») فالتصور ما ينفك يتحول الى فعل ، ثم ما يلبث هكذا طويلا ، بل يرجع الى أصله كتصور . اى فعل داخلى نتيجة صراعية داخلية دائرة فى نفس الشخصية (ابن القارح) حين يحكى الحدث او بعضه ، و « المعرى » يروى الحدث او بعضه بالسرد - تقديما او تعليقا حين يتعذر التجسيد .

فكان التصور هو حكاية الماضى أو المستقبل ، فى حين أن الفعل هو الحاضر بعينه مجسدا امامنا او مكررا تجسيده والشخصيتين الرئيسيتين (الراوى) : وهى شخصية متصورة حدودها التصور تمهيدا او تعليقا ، نقدا او تفسير ، استحسانا او استهجانا .

أما شخصية (ابن القارح): فهى شخصية فاعلة بغيرها ، اذ دأبت على تحريك الصراع غير أن مشاركتها فيه محدودة ... انما هى شخصية قانعة بتحريك غيرها الى الفعل ، وربما كان ذلك ايعاذا من المؤلف بانها شخصية لا خبرة لها بمعنى أنه صورها هكذا مع استيفاء ابعادها الثلاثة (الاجتماعية - النفسية - الجسيمة) . (وابن القارح) قد رسم هنا حر الارادة ولكن اختياره قد سبق بالنص الدينى عليه بنبوءة ووحيا مكتوبا فى القرآن والاحاديث ، فلقد اختار الجنة ودخلها بعد كفاح فى اثبات توبته وسعى خلف طلب الشفاعة و ودد الى رضوان والزبانية باصطناع النظم فيما يوهم نفسه بانه شعر . وهذا يمكن اختياره وارادته ، ولكنه حين ياتى الجنة فانه يلقى فيها ما سبق ونبئت به الآيات والاحاديث النبوية ، يجدها على نفس الاوصاف القرآنية .

اما الشخصيات الفرعية فهى شخصيات فاعلة مستحضرة من الماضى بالسرد (تصورا) او باعادة تجسيدها (فعلا) وللشخصيات المجسدة ابعادها الثلاثة ، ولها لغتها الملائمة تماما لطبيعتها الثلاثية (اجتماعيا جسميا ، نفسيا) ... والشخصيات جميعها تؤكد نفسها - هنا - فى وسط اجتماعى حتى وان كان وسطا ميتافيزيقية ، الا انها محكومة بعلاقات بشرية وطبيعية بشرية اجتماعية تامة ، وقد جعل المعرى شخصيات النساء منقلبات عن حيات او اوز أو ثمار متساقطة من اشجار الجنة وجعل وظائفهن الامتاع بالغناء والعزف والرقص والجنس ،

وقصر كلا منهن على (ابن القارح) .. وهذا مخالف لرأى المعرى فى كل مؤلفاته الاخرى .

والنقطة الثالثة التى يناقشها الباحث فى العناصر الدرامية هى المكان والزمان وقد بحثهما على أساس أنهما ميتافيزيقيان فالمكان (العالم الاخروى) من مطهر وجنة ونار ، والزمان هو (القيامة) وما يلى البعث من زمن محدد تمهيدا لتقرير مصير الميت بعد بعثه حيا .

وقد انقسم الزمن فى رسالة الغفران الى ثلاثة اقسام :

١ ــ الزمن الذى تقضيه بعثة الاموات ليقفوا فى المحشر (الموقف) انتظارا لدخول الجنة او النار ، وهو محدود بمعنى ان له طولا محددا (بداية ونهاية) .

٢ ــ الزمن فى الجنة وهو وان كان مطلقا ــ ابديا ــ له بداية ولكن قد نجد ازمنة جزئية فى الجنة والنار لها بدايات كما أنها تنتهى جميعها بانتهاء الفعل ، حيث ان القول بوجود زمن يعنى القول بوجود فعل ، والقول بوجود فعل يعنى وجود حيز زمانى ومكانى ، ولكى نحدد طبيعة الزمن لابد ان نحدد بوضوح حركة الضوء والظلمة .

٣ ــ الزمن فى النار وينطبق عليه نفس ما قيل عن الزمن فى الجنة .

ويقول الباحث ان ابا العلاء قد حدد نوعين من الزمن .. ، الزمن الضوئى للشمس ، ازمن الضوئى للقمر ، وذلك فى حدود عالمنا الدنيوى وهو ايضا يحدد زمنا ثالثا يستغرقه اظلام وهو أبدى « ان النور محدث والازلى هو الزمان المظلم » .

واذا كان الزمان فى العالم الاخر ابدى ــ وهو قول الاديان ــ وهو ايضا قول المعرى ، كما أنه حدد الافعال والاحداثبحدود زمنية جزئية لانه جعل الشخصيات ذات طبيعة بشرية حياتيه واقعية ، لذلك وجدنا الزمان عنده مرصودا فى شاهد الجنة والنار وهو الزمن الذىيستغرقه الحدث ــ بداية ونهاية ــ وهو مطابق لمفهوم ارسطو للزمن ومناقض له فى آن (زمان الحدث : يوم وليلة) وهو مفهوم ارسطو ، وزمان أخر اضافة المعرى وهو ازلى مقسم لجزئى وكلى .

اما (المكان) فى رسالة الغفران فقد كانت حدوده دينية ميتافيزيقية بشكل عام ، وينقسم الى صراط (معبر للجنة او النار) ومحشر وجنة ونار ، وقد قسم المعرى الجنة الى اقسام او درجات كما جاء فى النص الدينى تماما فهناك الفردوس والجنة الروضة والانهار وهناك جهنم والنار وسقر الهاوية والقارعة ... على ان المكان جاء واضح المناظر محدد الملحقاتالتشكيلية المتطورة من الكتلة وتناسبها وتوزيع الضوء والظل والظلام بما يلائم التأثير المطلوب من المنظر .

والنقطة الرابعة والاخيرة التى يسوقها الباحث للتحليل هى الصراع بين الوجدانالفردى والجمعى فى رسالة الغفران وقد نتج هذا الصراع عن التصادم بين المكتسب والموروث وقد تمكن المعرى من تجسيد ذلك بما أطلع عليه من اعتقادات العرب القديمة التى لم يقتلعها الاسلام تماما من تربة (الميثولوجيا) العربية ، وما كان ممكنا ان يقتلعها والا ظلتهناك اعتقادات فيها من الايهام والتخييل الفائق الكثير ، الى جانبأن كثيرا من الاعتقادات التى نثرها الاسلام او كتبها فى صدور بعض من الامم التى غزاها من فرس او روم او شام جملته يفتقد لنظرية واحدة يجتمع اليها المسلمون فى ارجاء امبراطورية الضخمة ، وذلك لتعدد التفاسير والمذاهب وتضاربها جميعا مما تسبب فى تفريق كلمة المسلمين ، وربما كان ذلك ما شغل ابو العلاء فاعاد تجسيد بعض المعتقدات والافكار التى لا يقبلها العقل حتى يعاد النظر فيها على المستوى الوجدانى الجمعى المستقبلى ، وقد عمد المعرى الى مواجهة معتقد بمعتقد طلبا لاختبار بعض المعتقدات القديمة او عرضها فى مشهد بهدف تحليلها ونقدها ، « وكان المعرى يحتكم لاهواءه وميوله الادبية ليسلم بعض الارواح الى الجنة او النار شامتا فيهم او آسفا عليهم معربا فى كل حالة عن رفقة بهم او سخريته منهم او غبطته لهم طبقا لظروف كلموقف ورأيه الشخصى فى ابطاله »(١)

(١) د. صلاح فضل ــ تأثير الثقافة الاسلامية فى (الكوميديا الالهية) لدانتى ــ دار المعارف

وقد انتشر هذا اللون من الصراع بين فكرة وفكرة ، كما يقول (موارى) فى الملحمة الادبية ، مثل ملحمة دانتى (الكوميديا الآلهية) او ملحمة ملتن (الفردوس المفقود) .

* الظواهر الفنية فى الاتجاه الدرامى لرسالة الغفران :

اما الباب الثالث والاخير فيخصصه الباحث لرصد وتحليل الظواهر الفنية فى دراما النص ذى الطبيعة الملحمية فمستوى الحوار وتياراته الضيقة المختلفة ، ومستوى السرد وطبيعته التمهيدية للاحداث والملخصة لتاريخ الحدث والمعقبة عليه بالنقد استحسانا لفعل او استهجانا له ... هذان المستويان يدخلان تحت اطار اللغة الصائتة (المنطوقة) الا ان هناك مستوى لغوى ثالث وهو الذى يتضمن التوجيهات والارشادات وهى لغة المنظورات (اللغة المرئية)

« يلتفت اليه الشيخ هاشا مرتاحا ، فاذا هو شاب قد صار عشاه معروفا ، وانحناء ظهره قواما موصوفا » فهذه لغة وصفية ظاهرية تختص باخراج المشهد — ويرى الباحث ان هذا لا يعنى ان ابا العلاء قد اخرج مسرحية كما قالت الدكتورة عائشة البحراوى ..، لان الاخراج علم قائم بذاته .

ويخلص الباحث عند بحثه للغة ومستويات الحوار فى النص الى :

— اللغة فى رسالة الغفران تنقسم الى صائتة منطوقة وهى تنقسم بدورها مستويين (الحوار) وينقسم لخمسة عشر تيارا فنيا ، كما أن الحوار يتم على شكل مناجاة او ثنائية او جوقة ، وله طبيعة التصوير الذاتى اذ تقوم الشخصية بذاتها عن طريق كلامها بالتحدث عن ماضيها وحاضرها وتكشف عن مستقبلها أو أمانيها أو تفعل بعضا من ذلك ، على حين يغطى التصوير غير الذاتى الآخر من أبعاد الشخصية أو الحدث المهمل فى حوار الشخصية الذاتى طبقا لحالتها النفسية وطبيعتها الاجتماعية وطبيعة ارتباطاتها وعلاقاتها .

اما المستوى الثانى للغة المنطوقة فهو (السرد) ولقد وظف فى رسالة الغفران بشكل مباشر عند الراوى (أبى العلاء — نفسه كشخصية)» وأحيانا وظف بشكل غير مباشر ليلخص الجذور التاريخية للحدث القائم ، ويضفى عليه عمقا وبعدا يؤصله فى الحاضر ، ويسهم فى استشفاف نهايته المستقبلية ، أو عن ماذا سيسفر .

وقد كانت لأبى العلاء فى كل ذلك لغته الخاصة : اللفظ واختياره ، الكلمة واختيارها دون غيرها ، فيما هو انسب فى الغالب للشخصية الى تمثلها ، ولا شك أن لعزله ذاته دورا فى هذا كما أن لمجتمعه دورا فى اختياراته اللغوية فان تدهور النظام الحاكم دينيا وسياسيا وخلقيا وسلوكيا واقتصاديا .. لكل ذلك أثر على طبيعة اللغة — لأن ذلك يتطلب تعبير مجازى بلغة خاصة ، هذا بالاضافة الى طبيعة الموضوع الميتافيزيقية التى تقيد الكاتب بشكل التصوير واللغة .

والنقطة الثانية فى تحليل الباحث للظواهر الفنية فى الاتجاه الدرامى للنص هى (طرق الصوير والتزييل) ، ولأن رسالة الغفران تتناول موضوعا غيبيا — (الماوراء) — ليس من واقعنا المادى ، لذلك لجا المعرى الى طرق التزييل والتصوير الايهامية طلبا لتجسيد عالم الغيب الذى يقول عنه ابن رشد « هو معرفة وجود الموجود فى المستقبل أو لا وجوده » .
ولما كان الماوراء غائبا يطلب البشر معرفة وجوده أولا ، الامر الذى شغل المفكرون أنفسهم به طويلا منذ فجر الحضارة ولا يزال دون انتهاء والتمسه الناس فى الشرع حينا وفى الآداب أحيانا فيما رأينا من أدب هوميروس وأرستوفانيس والمعرى ودانتى وملتن وغيرهم ، لذلك فقد لجات كل النصوص سواء المقدسة أو المؤلفة حين تعرضت لهذا الامر الى تجسيد مالا يتجسد بالرواية أو بالقصة أو بالاحداث المتابعة بالتجار (الملحمة) أو بالترابط (المسرحية) أو بالخبر أو بالشعر أو باية وسيلة تعبيرية .. ، وصولا الى اقناع الآخرين بفكرة الخلود فى العالم الآخر ، وهذا الاقناع دعت اليه ضرورة الرد على المفكرين ، واستوجب الرد شواهد تجسيدية ايهامية ، وهكذا تزايدت حركة الافكار ، تزايدت حركة الحاجة الى

الاقناع بكل الوسائل التخيلية والتصويرية .

لهذا فان الحاجة للتجسيد فى رسالة الغفران كانت حتمية ، فالدراما فى رسالة الغفران املتها طبيعة الموضوع (الضرورة الدرامية) ، وقد استخدم المعرى الايهام كعنصر للخداع مرة ، وكعنصر للتخييل الفائق تجميلا أو تقبيحا مرة اخرى فى محاولة تجسيدية مبالغ فيها وذلك لاغراق المتلقى فى الوهم تطهيرا له منه وذلك كله من خلال الامتاع .

وكذلك تطرق الباحث لدور الايهام فى الاقناع بالصورة التجسيدية التى تبدأ مع بداية نظر المتلقى بالقراءة أو المشاهدة أو التصور الذهنى لأوصاف الجنة والنار وشخوصهما واحوال ناسهما ، ومع بداية اكتشاف ذلك المتلقى لصفات وأوصاف وملامح مختلفة للشعراء والأدباء واللغويين وأهل الفكر والطيور والاشجار والحيوانات فى غير ما كانت عليه من واقع الناس المعاش .

وكذلك استخدم المعرى عنصر التغريب او التبعيد والابعاد فى تصوير الاحداث تصويرا غير مالوف للمتلقى حتى يقف منها موقفا حياديا مندهشا،فلا يقرها ولا يرفضها دون أن يراجعها بعقله ويستشهد منطق الوعى عنده، وجاء ذلك ملائما لتصوير طبيعة الموضوع المطروح حيث أن الجنة والنار غير مالوفتين للمتلقى ، لانه لم يسبق له أو لغيره دخول جنة أو نار وهذا مطابق لقول المعرى :

لو جاء من اهل الثرى مخبر لسالت عن اهل الثرى وأرخت

هل فاز بالجنة عما لها وهل ثوى فى النار « نوبخت »

(منجم معروف)

قال المنجم والطبيب كلاهما لا تحشد الاجساد قلت اليكما

ان صح قولكما فلست بخاسر أو صح قولى فالخسار عليكما

وهكذا كانت طبيعة التغريب عند المعرى تعمل على كسر او ابطال الايهام الذى يتولد عند المتلقى من جهله بطبيعة ما هو مقدم عليه (من سوء مصير أو حسن مصير) ، وتعريفه بما ينتظره من خير أو شر ، ودفع المتلقى الى اعمال العقل دون استثارة العاطفة حتى يقدر على اتخاذ موقف فكرى أو قرار بملء اراداته الواعية . وفى تحليل طرق التخييل والتصوير عند المعرى فى رسالة الغفران عرض الباحث أيضا لاستخدام المعرى الرمز وكيف أن المعرى استخدمه لخدمة الدراما المسرحية وليس كصورة مجازية يترجمها الذهن عند المتلقى بل كتجسيد ، وعرض الباحث أيضا لاساليب المجاز وصنوف التورية والفرق بينها فى النص الادبى والنص الدرامى ، أشار الباحث لدور المعرى فى التقمص وخاصة حين تقمص دور الراوية فاكتسب بذلك شخصية الراوى طبيعتها الملحمية .

ويختتم الباحث بتحليله للعناصر الفنية فى الاتجاه الدرامى فى رسالة الغفران مشيرا الى ما ساعده على الوصول لنتائج دراسته ، وتوفر فى النص وهى النقاط وهى النقاط الموجزة الآتية :

١ - وحدة الراوى ودوره فى التمهيد والتعليق حيادا أو نقدا .

٢ - لغة السرد ووظيفتها ولغة الحوار ووظيفتها (الاولى كلغة تصور مناسبة للسرد والثانية كلغة فعل مناسبة للحوار وطبيعة التجسيد الحاضرة) .

٣ - الحبكة المواهية ودورها فى تجميع اكبر قدر من الاحداث والشخوص التى تباعدت منطقيا فى المكان والزمان،بل والوجود الحقيقى وملاءمتها للطبيعة الاسطورية والميتافيزيقية لهذه الرؤية الاخروية للمعرى .

٤ - غاية الفعل وردوده فى مثل هذه الاعمال الادبية ذات الصفة الملحمية الدرامية المزدوجة .

٥ - استيفاء شخصية البطل المحورى محرك الصراع لجوانبها الاجتماعية والجسمية والنفسية ، وتمركز الاحداث حولها .

٦ - طبيعة الصراع الواثب فى الغفران وتفريغ الاحداث من حدث رئيسى .

٧ - وحدة الموضوع بارتباط الاحداث الفرعية بفكرة ميتافيزيقية رئيسية .

* تأثر المعرى بالدراما الاغريقية :

وقد انتهى الباحث بعد هذه الرؤية العلمية المتكاملة التى قدمها الى أن رسالة الغفران نصا دراميا ملحميا يحمل كل عناصر النص الدرامى المختلط للضرورة بعناصر ملحمية ، وهو صالح للعرض المسرحى الذى يعنى فى كل مكان وزمان حق القائمين على تنفيذ العرض باختيار فصول ومشاهد من النص المسرحى بحيث يظل مترابطا فى حالة حذف بعض المشاهد أو الاستغناء عنها مع اضافة عناصر العرض المسرحى المساعدة بما يتلائم مع العصر أو البيئة التى يتعرض لها موضوع العرض ، وانتهى الباحث ايضا الى أن الادب العربى فيه من الظواهر الدرامية ماهو جدير بالدراسة وأنه يجب النظر فيه على اعتبار اشتماله أو عدم اشتماله على عناصر النص الدرامى .. وان تلك العناصر الدرامية التىاستخدمها المعرى فى رسالة الغفران قد استخدمها أيضا فى (رسالة الملائكة) و (رسالة الصاهل والشاحج) و (رسالة الهناء) وانه من المحتمل تاثر المعرى فى كل ذلك بالنهج اليونانى حيث أن الأدب الهومرى كان مترجما على أيامه، فقد كان المعرى متفقها فى أوزان الشعر اليونانى والفرق بينه وبين الشعر العربى ، ولما كانت أنواع شعر اليونان ملحمة ودراما غنائية — فلابد للمتفقة فى أوزانه أن يطلع على انواعه ويميزها ، ولا يستبعد استلهام أسلوبها على سبيل التجريب ان لم يكن للضرورة الاسلوبية الملائمة لموضوعه ، ولما كان المسرح غير متلائم مع مجتمعه ، اللهم الا (خيال الظل) فلا يمنع أن يكتب بنفس النهج الدرامى كتابة تصلح للقراءة لا للتمثيل — وهذا اللون معترف به ، كما أن تشابه المقدمة الدرامية فى رسالة الغفران بمقدمتى (الالياذة والاوديسا) لهوميروس يدفع الى القول بتاثر المعرى بالنهج الملحمى والدرامى اليونانى .

أشرف شرف

نادى الأدب بحزب التجمع يناقش
كتاب التجليات

... مساء الثلاثاء ١٤ فبراير الماضى ، أقام نادى الأدب بحزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى ندوة لمناقشة آخر اعمال الروائى جمال الغيطانى « كتاب التجليات » ، حضر الندوة عدد كبير من المهتمين بالأدب ، وبالرواية العربية . وقد أعد الدكتور عبد المحسن طه بدر ، أستاذ الأدب العربى الحديث بجامعة القاهرة ، دراسة مطولة تناول فيها العمل بالتحليل والنقد ، بعد أن قدمت الشاعرة ملك عبد العزيز الدكتور عبد المحسن طه بدر ، والروائى جمال الغيطانى ، بدأ الدكتور عبد المحسن تحليله لكتاب التجليات ، قال :

.. لقد أزال الغيطانى حاجز الزمن ، فى التجليات لا فرق بين الماضى والحاضر والمستقبل ، نحن مواجهون بالأزمنة كلها وقد أصبحت متصلة ، حيث اختلط الزمن الماضى (موقعة كربلاء) . مع العصر الحاضر ، والمستقبل الآتى بعده ، ولأن فهم المؤلف كان أن يفهم وان يعرف لذا كان مضطرا لأن يرى صورة الماضى فى الحاضر وصورة الحاضر فى المستقبل ، نحن نجد أن الحسين عليه السلام يمكن أن يحارب مع عبد الناصر وعبد الناصر يمكن أن يحارب مع الحسين فى معركته ، والموساد الاسرائيلية يمكن أن تحارب فى كربلاء كذلك المخابرات المركزية الأمريكية ، الاشخاص تتغير ، تتبادل الادوار مع بعضها البعض ، والأزمنة تتداخل . حيث الجزئيات فى النهاية هى كل موحد فى عالم الصوفية ، وعالم التجليات لا مجال فيه للجزئيات ، الكل موحد ، والحلول ممكن ، والانسان يمكن أن يحل فى الآخر ، وهذا حل لنا بشكل طيب جدا تبادل الشخصيات لمواقع بعضهم بعضا ، وليست التجليات فى هذه الرواية ـ ولعل هذا هو الابداع ـ ليست مجرد ازالة الحاضر الزمنى وتبادل الادوار ، بل هى محاولة لفهم العمق من كل شىء لاننا اذا وقفنا مثلا امام تفاصيل عصر الحسين لنقارنه بعصر عبد الناصر لاستحالت المقارنة، أما اذا تصورنا اننا ننظر نظرة الصوفى ، وهى نظرة كلية ، لا تفرق أحيانا بين أصحاب الأديان المختلفة ، باعتبار أنهم جميعا يلجاون الى رب واحد ، لأمكننا أن نتصور لماذا كان من الضرورى أن يلجا المؤلف الى التجليات ، ليس اليها فقط ، بل الى اللغة الصوفية وشعارات الصوفية على امتداد الرواية كلها . بطل الرواية يحاول أن يفهم ، أن يعى ، أن يرى الحاضر والمستقبل ، أن يعرف سر التغير ، لكنه يخشى فى الوقت نفسه ، أن الوضع محير الى اقصى حد ، الى درجة أنه ما من أحد يستطيع الاجابة على الأسئلة ، أو على كل الاسئلة ، ولابد من الاشارة هنا الى أن الغيطانى استخدم بمهارة عدة قصص من القرآن الكريم ، ومن تراث الصوفية، من أهمها قصة الخضر عليه السلام ، تاتى اهمية اللجوء الى هذه القصة أن الراوى تعرض له غوامض معينة ، ويدرك أنه لا يمكنه تفسير كل الأمور فيضع حاجزا بينه وبين قصة الخضر ، عندما صاحب موسى الخضر ، فان أول

ما صنعه هو انـه ركب سفينة فخرقها . وهذا موقف لا يمكن تبريره ، ويبدو غير منطقى ، لم يطق موسى صبرا فسأل ، وسأل ، وسأل ، وانتهى الأمر الى أنه لم يطق صبرا على هذه الألغاز فطلب تفسيرها وفارق الخضر ، اثر القصة فى الرواية أن المؤلف اذا وقف عند تفسير موقف قد يستعصى على التفسير أو يعجز عن الوصف بكل تفاصيله فلديه المبرر الكافى . ان هذا مما لا يطيق الانسان عليه صبرا ، أو انه لم يبلغ بعد المرتبة التى يمكنه معها أن يفهم مثل هذا التصرف .

* *

ثم قال الدكتور عبد المحسن طه بدر :

« ستجدون لغة الصوفية ، ومقاماتهم ، مستخدمة ببراعة ، ستجدون ان استخدام التراث ليس أمرا ظاهريا أو توظيفيا ، لقد أصبح التراث جزءا من من لحمة الرواية وسداها ، بحيث لا يمكن القول ان الغيطانى وظفه او استخدمه ، بل انه اندمج فيه بشكل كامل ، وهكذا تصبح الرواية كبناء متمثلة على عدة مراحل ، المرحلة الأولى : مجموعة من تجليات الاسفار ، فيها نلتقى بميلاد والد المؤلف ، وميلاد المؤلف نفسه ، وميلاد ابن المؤلف ، اشارة الى الماضى والحاضر والمستقبل ، نلتقى فى نفس اللحظة بميلاد الحسين ، وميلاد عبد الناصر ، ثم نشهد طفولة وصبى ورحلة الحياة لكل أولئك ، وخاصة والد المؤلف ، الذى قتل عمه أمه بعد ان شكك فى سلوكها ، ذلك أنه كان يريد أن يرث عن الوالد أرضه ونخلاته ، بل حاول أن يقتل الولد نفسه مما اضطره الى العيش خائفا ومطاردا من هذا العم ، نشهد ميلاد الحسين وعلاقته بالرسول (عليه الصلاة والسلام) أيضا ، نشهد مقتل الامام على ، وفى نفس اللحظة ضياع ذكرى شهداء سيناء ثم ظهور عبد الناصر فى ميدان الدقى وقد غلبته الدهشة ، يتساءل عن العلم الاسرائيلى ، هل دخل الاسرائيليون القاهرة ؟ فيجاب ان لا .. ويعيد السؤال : هل هزموكم ؟ فيجاب ان لا .. ، اذن كيف حدث ، ولماذا ؟ ، لا يقدر على تلقى اجابة .

تمضى الحكايات وتتداخل ، ومن خلال النظرة الكلية حاول أن يقيم حوارا بين موقف الحسين فى كربلاء ، وموقف عبد الناصر، من خلال موقفهما من المستضعفين ، ثم يعود عبد الناصر من جديد ليقيم معركة يقف خلالها الى جواره قلة قليلة من المخلصين على طول العصور ليحارب ، يتكون جيش عبد الناصر من شهيد قتل فى سيناء،ومازن أبو غزالة كممثل للفدائيين الفلسطينين ، وابن اياس ومحمد عبيد وفران مجهول الاسم ، يواجههم على الطرف الآخر ، أصحاب السادات ، وجنود وخدام الاحتكارات الأجنبية . ورجال الموساد ، ومقاتلى قوة الانتشار السريع ، وسماسرة، وتجار آثار ، وجون فوستر دالاس ، والعزيز هنرى ، والكسندر هيج ، وتتوازى هذه المعركة مع معركة كربلاء ، ويقتل أصحاب عبد الناصر فردا ، فردا ، قبل أن يقتل عبد الناصر نفسه ، ويتكالب عليه هؤلاء ويسلبونه حتى نعليه .

* *

قال الدكتور عبد المحسن طه بدر ، أن اللجوء الى التجلى حل الكثير من الاشكالات الفنية ، كذلك وفقت الرواية فى الانتقال بنا حتى هذه اللحظة الأخيرة ، غير أننا فى النهاية ، وكعادة كل الاعمال الكبيرة ، فهى التى يمكن أن تنتج حوارا كبيرا ، لذا فلدينا مجموعة من المشاكل التى نريد أن نتحدث عنها .

كان سهلا على المؤلف أن يقيم موازاة بين موقف الحسين فى كربلاء،ومعركة عبد الناصر، والسهولة هنا نسبية ، اذ أن الموازاة بين الموقفين احتاجت الى مهارة شديدة ، أما حكاية والد الراوى فقد كان من الصعب أن تظهر الموازاة معه ، الا اذا أخذناه كرمز للمستضعفين الذين كانوا فى عصر الحسين وفى زمن عبد الناصر، واذا أخذنا حكاية الوالد على هذه الصورة نقع فى اشكال آخر ، فاحد اشكالات المؤلف الكبيرة ، انفضاض الناس عن الحسين، وعن عبد الناصر ، حتى أن تساؤلا من تساؤلات الرواية الكبيرة ، كيف تتحرك جماهير المستضعفين ضد مصلحتها ؟ بل كيف تتظاهر الجماهير فى

مواقف ضد مصالحها ، كما حدث فى مبادرة السادات ، واقع الأمر أن والد المؤلف ياخذ احيانا حجما كبيرا فى الرواية ، رغم اننا نجد صعوبة كبيرة جدا فى موازاة حركته بحكايتى الرواية الأخريتين ، الحسين فى كربلاء، وعبد الناصر بعد عودته .

واذا اخذنا الموقف الكلى كموقف صوفى لا يتاثر بالجزئيات وانما ياخذ التوجه الكلى سنلاحظ اننا انتهينا من الرواية دون أن نعرف ، لماذا حدث ما حدث بعد عبد الناصر ؟ ، بعد الحسين ؟ لقد وجدنا تجسيدا وموازاة بارعة بين المعركتين وعرفنا التوجه الكلى ، وكان موقف التجلى جديرا بان يعطينا وعيا بالموقف أروع من وعى الانسان العادى لان النائم يرى — كما يقول المؤلف — ما لايراه اليقظان .

الاشكالية الثانية والهامة اننا نخرج من الرواية ، امام حكمية أخرى محيرة تحتاج الى تجلى آخر ، وهى أن قصة قهر المستضعفين ستظل مستمرة كما استمرت منذ أيام يزيد والحسين ، وكما استمرت بعد عصر عبد الناصر ، بل تكاد الرواية تشير الى أنه لا عزاء فى هذا العالم .

الاشكالية الثالثة ، اننا نقف بتقدير كبير جدا أمام براعة استخدام اللغة الصوفية ، ومراتبهم ومقاماتهم ومراحلهم، وهذا نابع من جهد شديد ، غير أننا نشعر فى بعض المواقف أن استطرادا كبيرا يتصل بهذه النواحى ، تورطت فيه الرواية ، هنا قدر من التكرار غير المبرر فنيا .

واختتم الدكتور عبد المحسن طه بدر عرضه النقدى قائلا :

هذه هى أهم الملاحظات التى يمكن أن يلاحظها الانسان على مثل هذا العمل الجاد حقا ، والرائع حقا ، واننى لآسف اذ اننى اشعر انى لم أستطع اعطاء هذا العمل كل الحق الواجب على ازائه .

* *

بدات المناقشة . وادارت الحوار الشاعرة ملك عبد العزيز .

قال الروائى ابراهيم عبد المجيد ، أنه يظل انطباع عام عن هذه الرواية ، وهو أنه رغم صعوبتها الشديدة الا أنها سهلة التوصيل الى القارىء بصورة عامة . ان استخدام الروائى للعناصر الصوفية جعل من السهل عليه تناول جميع القضايا التاريخية مع القضايا المعاصرة ، فى رايى ان الموضوع الأساسى لهذه الرواية ، هو فكرة الخيانة العربية ، الخيانة موجودة منذ عصر الحسين ، غير أننى أوجه سؤالا الى الدكتور عبد المحسن طه بدر ، ما هو الفرق بين تجربة الروائى فى كتاب التجليات ، وتجربته فى « الزينى بركات » .

أجاب الدكتور عبد المحسن طه بدر :

.. هناك اكثر من طريق للتعامل مع التاريخ فى عمل فنى ، هناك تصوير التاريخ مع النظر الى الحاضر ، والرواية التى أمامنا تريد القول ان التاريخ يتكرر ولكن بالوان قريبة الى العصر، ان الزمن ليس منفصلا بهذه الدرجة ، هناك معركة مستمرة فى الماضى والحاضر وستظل مستمرة فى المستقبل ايضا ، اذا رجعت الى الزينى بركات ستجدها مغلقة فى اطار عصرها ومحصورة ، ولكنها فى نفس الوقت تمتد لتشمل تجربة القهر . تجربة أجهزة المباحث والمخابرات فى مختلف العصور .

وأمامنا الآن رؤية اشمل ، وصل اليها المؤلف عن طريق التجلى، لو وقف عند التفاصيل الصغيرة لما استطاع كتابة العمل ، ولو وقف عند اللحظات المشابهة لما استطاع ايضا ، اذن يجب ان ياخذ موقفا كليا من العمل ، ومادام سياخذ الموقف الكلى فيجب أن ينظر الى المسالة على أن الحاضر نتاج للماضى والمستقبل نتاج الحاضر ، فيجب ان يعطينا هذه الصورة كلها مرة واحدة ، والذى فرض اللغة هنا ان اللغة ليست منفصلة عن الموقف ، لم يكن الممكن الوصول الى هذه الرؤية الا من موقع التجلى ، لو قلب احدكم ما كتبه ابن عربى ، لوجد أن روح اللغة هى نفس اللغة التى نقراها فى التجليات، بمعنى أن اللغة هنا مشابهة وموظفة بنفس الصورة للوصول الى نفس الهدف ، نحن نريد ان نصل الى قناعة ان رؤيتك للموضوع هى التى تحدد الرواية التى تختارها وهى

التي تحدد اسلوب المعالجة ، واعتقد ان اللغة كانت عاملا مساعدا لكي تقبل العمل الفني .

وتساءل الدكتور سيد البحراوى ، حول لغة الفنان، اهى التى تقوده او تحدد له المضمون او التجربة ؟ وقال ان الدكتور عبد المحسن سار عبر هذه المقولة بدءا من ان الرؤية التي يختارها المؤلف وصلت به الى مجموعة من النتائج فى صياغة العمل الفنى، يمكن القول ان المؤلف انطلق من الكلى ولم يركز على الجزئى ، وان المؤلف لم يقدم نوعا من القناعة برؤية شمولية للاشياء . هذه النتائج لو بدأناها من النهاية سنعود الى البداية مرة اخرى ، لأنه ليس فقط الرؤية هى التى فرضت على المؤلف اختيار مثل هذه العناصر التشكيلية فى صياغة الأحداث والشخصيات واللغة وانما ايضا من ادوات التشكيل فى حد ذاتها ، وصلت ايضا الى انها تحدد أو تحكم رؤية المؤلف فجملتها رؤية يمكن ان نقول رؤية صوفية . فهل يمكن القول بذلك ؟

واجاب المؤلف جمال الغيطانى قال ان اللغة الصوفية عنصر من عناصر العمل الأساسية ، وانا اعتبر أن اللغة حالة مرتبطة بالعمل الفنى نفسه ، متغيرة من عمل الى آخر ، ولا يوجد أسلوب ثابت ، ومن اكثر ما يثير استنكارى القول ان كاتبا معينا اسلوبه جيد ، ليس الأمر تراكيب واكلشيهات معينة ، اللغة بالنسبة لى حالة ، وفى هذا المجال ، لى تجربتين اساسيتين ، الزينى بركات ، والتجليات ، فى الاولى كانت نتيجة لرغبتى القوية فى اعطاء الايهام القوى بالعصر ، بالاضافة الى رغبتى فى تجديد اساليب السرد التقليدية ، ساعدنى العصر المملوكى والموضوع على اختيار لغة المؤرخين القدامى ، ثم محاولة تقمصها ، ثم محاولة الايهام من خلالها ،على مستوى المفردات والتراكيب فلغتى ليست نفس اللغة القديمة ، لكننى حاولت الايهام من خلالها ، اننى لا أعتبر الزينى بركات رواية تاريخية ، انما حاولت من خلالها ان أحكى تجربة القهر فى اى زمن وتحت اى نظام ، على سبيل المثال فى الزينى بركات وسائل قهر لا تنتمى الى العصر المملوكى ، بل الى زماننا ، والى ما يمكن أن يستجد منها، اننى انطلق من وحدة التجربة الانسانية .

القهر واقع على مدى العصور ، وحاولت ان ادينه ، من هنا كانت اللغة جزءا من التجربة . نفس الكلام ينطبق على التجليات ، كان الزينى بركات نتاج لهزيمة ١٩٦٧ ، والهم العام عندى خاص ، لا فرق ، كانت الهزيمة نقطة الوصل لى ولجيلى . كنا نتصور الواقع بشكل معين ثم فاجانا بشكل آخر ، ثم بدأت الهاوية .. ، بالنسبة لتجليات فقد انطلقت من موقف آخر هو وفاة ابى ، من هنا انا طرف فى الرواية ، وكل الوقائع فى التجليات حقيقة ، كانت وفاته مصدر الم نفسى خارق بالنسبة لى ، فلم يساعدنى الزمن فى رد جزء مما قدمه لى ، وكان وعيى بعد فوات الاوان ، وهذا ما نجده فى كثير من التجارب التاريخية الضخمة ، من هنا احتل الوالد مساحة كبيرة فى الرواية ، انه نقطة الانطلاق ، ورحيله اساس رحلتى الى الديوان الذى يمد لى المساعدة لاسترجاع الماضى ، لقد تاملت حياته طويلا ، ومعاناته ، من سيذكر هذا الانسان البسيط ؟ كذلك محنة الحسين المستمرة حتى الآن ، واللوم عليه بعد فوات الاوان ، وغروب عبد الناصر وتجربته التى عشناها وعشنا الانقلاب عليها ، بل انقلاب كل القيم . من هنا كانت الحيرة ، والتساؤلات ، ومن هنا كانت المعاناة ، والتجربة بما فيها تجربة اللغة .

وتحدث الروائى ابراهيم عبد المجيد ، قال أن الباعث للرواية هو وفاة الوالد فعلا ، لهذا تبدو كنوع من السيرة الذاتية ، وان كانت التجربة الصوفية اعطتها ابعادا عديدة ، والجهد اللغوى مهم جدا ، خاصة تزاوج اللغة القديمة بلغة معاصرة ، مثال ذلك الصفحات المكتوبة فى الادب العربى الصعيدى الى مصر ، فى رأيى انها من اعظم الصفحات المكتوبة فى الادب المصرى قاطبة من الستينيات وحتى الان ، فى الرواية اجزاء من التاملات الصوفية العبقة باللغة القديمة ، ولكن صفحات الاب تخلو من تاثير اللغة

القديمة ، لكنها من انصع صفحات الرواية ، اننى اجد لاول مرة توظيفا فنيا لفكرة وحدة الوجود يختلف عن النظرة الغربية ، فهنا توظيف واقعى ومعاصر وتعبيرى بالمعنى الصحيح للتعبيرية ، ان توجد حالة من القتامة فى الرواية فهذا لا يعنى وقوعها فى الصوفية ، انما هى حالة وجد ، ان الصوفية موقف تغريبى ، ولكننى هنا امام لغة صوفية تشرح موقف مجتمع وواقع انا اعيشه .

ورد الدكتور عبد المحسن طه بدر .

« ان الهم العام من الثقل والضراوة والكابوسية بحيث لم يكن ممكنا للفنان ان يواجهه مباشرة او من منطلق واقعى ، وعندما حاول الغيطانى ان يواجه الهم العام فى مجموعته القصصية « ذكر ما جرى » واجهه مواجهة كاريكاتيرية ، قاسية ، انها محاولة للارتفاع فوقه ، وربما يرتفع فوقه اكثر من اللازم ، بحيث لا يصبح مسئولا عن تفسير المشكلات المطروحة فيه ، والغيطانى لا يملك حلا بالمعنى المفهوم ، ان رؤيته لا تتضمن حلا لا حاليا ولا فى المستقبل القريب والشعور السائد هو شعور بالدهشة والندم ، كيف يمكن ان يقع ما يقع ونحن كما نحن لا نواجه ما يقع . وحتى لو كان هناك فعل منا ، فهو فعل فردى لا يملك حلا ، يمكن ان ترى جدلية الصورة ، لكن لا تجد جدلية الفعل ، الحالة مقبضة بحيث تبدو اننا كلنا فى موضع الندم والتوهان ، وهذا جزء يمكن ان نحاسب الغيطانى عليه ، ان الوعى الاعمق بعد خروجنا من تسلط الهم العام يمكن ان يؤدى الى تكثيف اعمق وبالتالى الى الفعل .

ثم تحدث محمد شومان ، قال ، ان توضيح الغيطانى بالنسبة للهم العام والخاص يعد مدخلا هاما لتقييم العمل، بالنسبة للغة نجد فى التجليات لغة جديدة مستوحاة من الواقع ومن التراث الصوفى ، تصل بنا الى مستوى لم اقراه فى اللغة العربية ، غير ان العمل به سوداوية ، ربما لتصور جمال ان هناك صراع ابدى ودائم لا حد له ، لم يحاول جمال تحديد موقفه، وهذه ظاهرة فى اطار العمل، ربما كان ذلك بتاثير الفلسفة الاسلامية .. لكن هذا لا يعني انه عمل تغييبى ، بل ان الرموز واضحة فيه الى درجة قصوى .

وعلق د.عبد المحسن قائلا:

« لقد قال الغيطانى انه يوجد هم عام وهم خاص ، فكل موقف خاص له بعد عام ، لا يوجد شىء اسمه عام وخاص ، من هنا لا يوجد شىء اسمه هم فردى ، فنحن الذين نضع الفلسفة الاسلامية بادراكنا ، انا الآن مسئول عن مفهوم الفكر الفلسفىاليوم وليس فكر القدماء . على سبيل المثال قال قدامة بن جعفر ان الشعر الموزون والمقفى الذى يدل على معنى ، فهل استخدم الطريقة القديمة عندما انقد الشعر القديم ؟ هذا خطا ، اننى استخدم ادواتى الخاصة ومن حق جمال كمؤلف معاصر ان يستخدم كل الادوات بما فيها ادوات الفلسفة الاسلامية القديمة والتصوف فى سبيل كشف هذا الواقع بصورة افضل .

ثم تحدث الناقد مدحت الجيار . قال .

« هناك ظاهرتان فى « التجليات » توقفت عندهما، الاولى هى اللغة الشعرية فى العمل ، المستوحاة من الجو الصوفى ، ولكنها تتفاوت فى مستوياتها داخل العمل ، ولكننى اشعر ان هناك قدرا من التعتيم فى بعض اجزاء الرواية .

الامر الثانى ، ان العالم يبدو فى ذهن الكاتب عالم ثابت منذ ان يعى وعيه الكونى الى اللحظة التى يكتب النص فيها، وليسمح لى الدكتور عبد المحسن ان استخدم مصطلح البينوية ، ان جمال الغيطانى يمكن ان ندرسه تحت ما يسمى بالبنية التاسيسية لفكرة الروائى ، ان المحصلة الاخيرة للتجليات ان العالم ثابت ، ورد جمال الغيطانى .

فيما يتعلق بفكرة الثباتفاننى لا اراها مطلقا ، ان ما يعذبنى هو التغير ، وكل شىء فىصيرورة

دائمة ، فى القرآن الكريم نجد ايات تعبر بوضوح عن التغير ، كذلك فى التراث الصوفى ، وفى الرواية فقرات باكملها تعبر عن التغير والتحول ، لكننى ارى ان هناك وحدة التجربة الانسانية مع اختلاف التفاصيل والازمنة ، ان انشغالى بالزمن هم اساس عندى خاصة فى هذه الرواية .

وقال الدكتور عبد المحسن طـه بـدر .

لى ملاحظة اود ان اقولها ، طالما شعرنا ان الكاتب بـذل جهدا فيجب ان نبذل بعض الجهد فى فهمه حتى نوفيه حقه ، لقد قرات الرواية منـذ شهرين ، ولكننى قراتها مرتين حتى يمكننى الحديث عنها فى هذه الندوة ، لذلك دهشت من قولك ان فكرة الثبات تسيطر على الرواية ، وحديثك عن البنيـة الاساسية لاعمـال الغيطانى ربمـا مكثت اربعة شهور فى البحث ، وربما لا اصل الى ما استهدفته ، ان الرواية تتحدث باستمرار عـن التحـول ، عن التغـير ، عن الـزمن ، فكيف يمكن القـول بالثبات ؟ ، اما بالنسبة للغة، فاننى عندما اقرا الرواية اكون كاننى فى قـلب التراث تماما ، علمـا بان المؤلف عندما يشعر ان اللغة غريبة على القـارىء فانه يحاول ان يعطى تفسيرا ، او توضيحا للتجلى ، وهـذا يتكرر كثيرا فى الرواية مما يفتح مغاليق العمل من داخل العمل نفسـه .

محمد الشحات

مع حجازى ..

نحن مع **حجازى** أمام تكثيف فريد مر المذاق للانقسام الحاد بين عالمين ، وهو انقسام يتنامى فى الواقع على عكس الادعاء الشائع ، كما انه يتنامى فى عالمه الفسيح حتى يعلو فيه احيانا ، وعبر تلك اللغة المميزة للقسوة وجه للارتداد والقبح . وجه اختبره هو جيدا واشبعه — كأنما تلقائيا — بالسواد .

لكن **حجازى** أعطى قلبه وحرية ريشته للوجه الآخر .. فمن اجله يمرح الولد الجميل ، ومن بريق عيون ناسه الحفاه غالبا يتجلى المستقبل ، وعلى قسوة حياتهم تفتح وعى الفنان .. بل واخذ الوعى يرتقى كلما اوغل فى الحب .. الذى يبذله بسخاء من اجل هؤلاء الذين يدقون — رغم كل شىء — الابواب الضيقة للعالم الآتى ..

مقاتلين فلسطينيين ، رجالا ونساء وأطفالا ، مصريين فى طوابير لا تنتهى يبتسمون أحيانا على مقهى **حجازى** العتيد .. وهم يطلقون فى المساحة الفارغة حكمتهم الساخرة التى تنطلق من عنف الانقسام وترتد له .

فى التكوين النهائى مدى مفتوح ، ومساحة للاكتمال هى مساحة للخيال .. نعم .. لمشاركتنا نحن كمتلقين لعالمه .. نعم .. لكنها ايضا مساحة للحرية .. لاعادة التكوين .. وفى هذه المساحة بالذات يختلف حجازى ويتميز .. لانه فى مواجهتها تنتسب خطوطه للحدود الفاصلة .. تلك الحدود التى لا تبرىء قسوتها عالمه ، وان كانت تغرقه كثيرا فى الدموع .. وفيما بعد الدموع ، تتجلى المساحة من جديد .. فنكون قد خطونا الى الامام .

فريدة النقاش


مستوطنه
الحل السلمى
حجازي



إحنا إسمنا «الشعب العربى»
واللاّ «الشجب العربى»؟!
شجب عربى
للعدوان الاسرائيلى
حجازى

دى قوات التدخل البطئ فى الشرق الأوسط ، كل ما إسرائيل تحتل
أرض عربيه أو تقتل كام ألف عربى ، نبعت لهم واحد فيليب حبيب!

ريجان

الأمن القومى الأمريكى

حلف الأطلنطى

حجازى


أهم حاجه فى عدم الإنحياز إن العرب مش منحازين لنفسهم!
إسرائيل
أمريكا
حجازى


أخى جاوز الظالمون المدى فحق الجهاد وحق الفدا ..
يابنى دى حرب فلسطين برضه • لكن سنة ٤٨ حاربنا بأسلحه فاسده ، ودلوقتى ماحاربناش
حجازى

لما تقرر تنفيذ حكم الاعدام في المقاومه الفلسطينيه لإنها تقاوم الاحتلال الصهيوني
والدول العربيه محزومه تقف تتفرج على تنفيذ الحكم عشان تاخد عبره وماتقاومش
حجازي


سلم سلاحك يا عرفات ، المنطقه محاصره من جميع الجهات
حجازي

اقـــــرأ فى العـــــدد القــــادم والأعـــــداد التاليــــــة :

* « الخبز الحافى » .. سيرة لقراءة الذوات المغيبه

د. محمـــــــد بـــــــرادة

* قـــراءة فى شـــعر المقــاومة

د. لطيفـــــــة الزيـــــات

* الانفصام بين اغنية الاذاعة واغنية الكاسيت

د. الســعيد محمــد بـــدوى

* رؤيـــة جـــديدة « لعـــودة الـــروح »

د. رضـــــوى عاشــــور

* صـــورة الشـــورى المقـــلوب فى اعترافات تنــاع

د. محمــد حــــافظ ديــــاب

* عطشـــــى لمــاء البحــر

دراسـة لمحمــود عبد الوهــاب

* الارادة والقـــدر .. فى رواية « ليـــلة العشق والـــدم »

حســـــــين عيــــــــد

* الأحـــزان العـــادية

قصيدة لعبد الرحمن الأبنودى

* قصص قصيرة

لمحمود الـــــوردانى

جـــار النبـــى الحلو

ســـعد حســن

يوسف ابو رية

وآخـــرون ..

* وعدد من الدراسات والمقالات والابداع ومتابعات :
الموسيقا ، السينما ، المسرح ، الفن التشكيلى ،
الحياة الثقافية والأدبية .

* * *



سلسلة جديدة من الكتب تتصدى لقضايا السياسة
والفكر والاقتصاد والتاريخ والثقافة وكل فروع المعرفة

يكتبها لك

خالد محيى الدين — د. عبد العظيم أنيس

لطفى واكد — عبد الغفار شكر

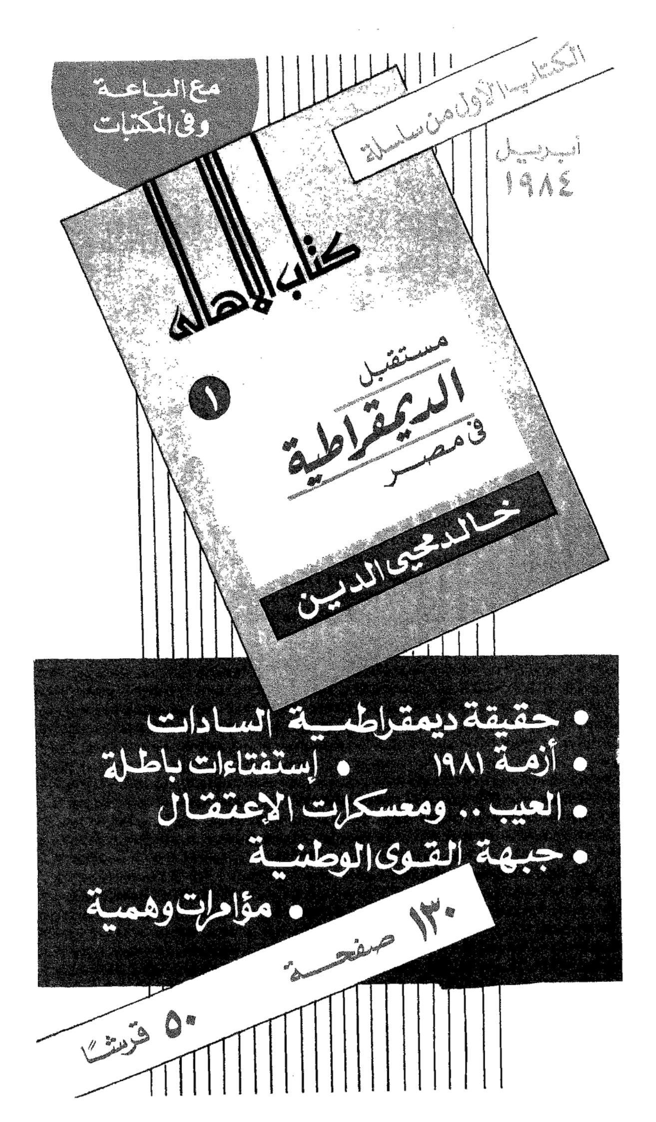
صلاح عيسى — عبد الهادى ناصف

د. ابراهيم سعد الدين — حسين عبد الرازق

ابو سيف يوسف — د. محمد احمد خلف الله

وعدد كبير من الكتاب والمفكرين

رقم الايــداع ١٩٨٣/٦١٧١


الكتاب الأول من سلسلة
أبريل
١٩٨٤
مع الباعة
وفى المكتبات
كتاب الأهالى
مستقبل
الديمقراطية
فى مصر
١
خالد محيى الدين
• حقيقة ديمقراطية السادات
• أزمة ١٩٨١ • إستفتاءات باطلة
• العيب .. ومعسكرات الإعتقال
• جبهة القوى الوطنية
• مؤامرات وهمية
١٣٠ صفحة
٥٠ قرشاً



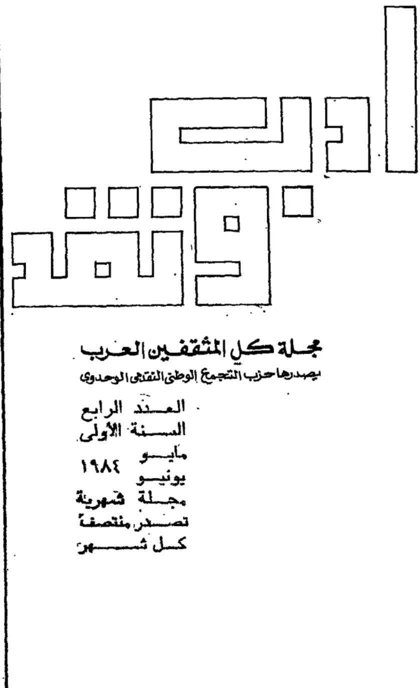
Schweppes 1783 - 1983 Bicentenary

شويبس ١٧٨٣-١٩٨٣ مائتي عام

مجلة كل المثقفين العرب

أدب ونقد

[illegible]درها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



مجلة كل المثقفين العرب

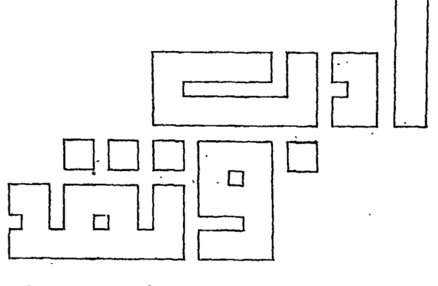
يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

العدد الرابع
السنة الأولى
مايو
١٩٨٤
يونيو
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

☐ المراسلات ☐ حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

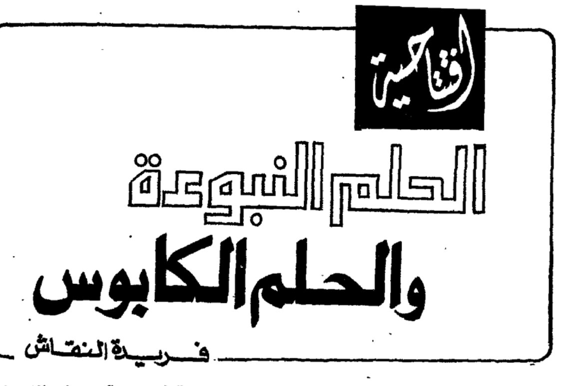
الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارًا أو ما يعادلها
الاشتراكات فى البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

فى هـذا العـدد :





« الحداثة » هى آخر صيحة فى الموضة الادبية هذه الايام رغم القدم النسبى للمصطلح فى الغرب .. فتحت عنوانها المراوغ نظمت الدولة ندوة على هامش مهرجان الابداع العربى من القاهرة فى شهر مارس شارك فيها عدد كبير من الباحثين والنقاد العرب والاوروبيين والامريكيين والمستشرقين ، وجرى بحث مستفيض عن تعريف لها جامع مانع دون نتيجة ، واخذت جهود التعريف توغل شيئا فشيئا فى نأيها عن الواقع بصفة عامة وعن واقع الحياة الادبية فى مصر بصفة خاصة وتلك الارضية الاجتماعية الاقتصادية التى يتأسس هذا الواقع عليها ..

ومفهوم الحداثة مراوغ لانه يدعى الوقوف بحكم انتمائه اللغوى فى وجه العالم القديم ، بالرغم من أنه يفضى فى ختام المطاف الى تكريسه كما سيتضح . وغنى عن القول أن الحديث نقيض القديم ، وأن القديم يقف بهذا المعنى خارج دائرة الحداثة ، وهكذا يندرج تراث الادب الواقعى تحت لافتة القديم دفعة واحدة .

فاذا ما تأملنا فى طبيعة ومواصفات الادب الذى حظى بالتصنيف فى هذه الخانة وخاصة فى النتاج الاوروبى — الامريكى حيث تأسس كتيار كثرت الاحالة اليه فى ادبياتنا وتطلع ويتطلعَ اليه فى بلادنا عدد من المبدعين الجادين الذين يسعون لانتزاع اعتراف ما بحداثتهم فقد تجرى ترجمة بعض اعمالهم للغات الاوروبية — اذا تأملنا هذا الادب سوف نجد فيه سمة مشتركة حاسمة هى حالة الانهيار والخراب الروحى الشامل العميق الذى يقع الانسان فى مصيدته دونما ادنى امل فى الخروج منها حتى ان بعض كبار الفنانين الاوروبيين والامريكيين

وبعد ان أنهكت قواهم الجدران الصماء المصمتة أخذوا ينهلون من تراث ما أسموه بالشرق الغنى بالكنوز بحثا عن أفق جديد مفتوح .

فى أدب « الحداثة » انسدت كل الطرق أمام شخصية الانسان وحلمه وبلغ حد العدم المطلق ، واستعصت الحرية بعد جرى عزلها تدريجيا عن التحرر الشامل للمجتمع وباتت هما ذاتيا محضا وصنوا للموت ، وتسربل اليأس والاحباط والتشاؤم بجمال وهمى حزين يفتقد لدى احتكاكه بواقع حياة الناس اى قدرة على الالهام ، وراج هذا النوع من الادب رواجا تجاريا مريبا فأخذ الفنانون الموهوبون والحساسون يعتزلون وينتحرون ويهاجرون بعد إن تكشفت محنتهم وانجرف البعض منهم ليصبوا عاطفتهم المتأججة فى اتون الازمة الروحية الشاملة للراسمالية واخذوا يحترقون فى نارها ويستعذبون الرماد حيث تخلق نزوع متزايد لتعذيب الذات وسلخ الجلد ، ولم تتقدم عملية خلق مثل اعلى جمالى جديد يتطابق مع امكانية التحول الكامنة فى الواقع الاجتماعى خطوة واحدة الى الامام ، ولم يلسب القبح المروع دورا حافزا لوعى جديد وتضامن جديد بين البشر المسحوقين رغم أننا نعيش فى عصر تنتصر فيه الشعوب وتقطع البشرية الطريق الوعر الى الاشتراكية ظافرة فى كل حين بموقع جديد .

وبالرغم من اللهجة النقدية المرة التى يلطم بها ادب الحداثة وجه المجتمع الراسمالى فان عجزه عن رؤية مخرج ما يحمل فى داخله رؤية لهذا المجتمع باعتباره نهاية السكون وخاتمة المطاف، ومن هذا الاطار يمكننا ان نفهم على نحو جلى كل اشكال الادب والفن التى تحتج على العلم ونتائجه وتبشر بعودة محمومة الى الطبيعة والماضى الجميل ، وتستغرق فى النزوع الصوفى والمثالى المجرد وهو يطلق مراثيه الملتهبة للانسانية جمعاء معلنا عن نهايتها منبئا بالكارثة المحدقة سواء فى شكل حرب ذرية محتومة او فى شكل كارثة طبيعية غير مفهومة وذلك كله مرة اخرى بالرغم من الكفاح السلمى المتعدد الاشكال ضد الحرب من جهة وبالرغم من التقدم العلمى الهائل الذى يسيطر شيئا فشيئا على الطبيعة ويكتشف قوانينها كل يوم .. وهى جميعا اعمال من صنع البشر فى قلب المجتمع الراسمالى نفسه لا يتطرق اليها ادب الحداثة ولا يعدها مادة جديرة بعالمه .

افلا ينطوى هذا الادب اذن على سعى ما لانقاذ روح الانسان المحاصرة من كل صوب ، نعم ثمة محاولة للانقاذ من صور الهلوسة والشذوذ والانتحار ، انقاذ مستقل عن العلاقة الاجتماعية للشخصية

وللانسان المنزوع دوما من عالمه الاجتماعي .. هنا يتطابق الانقاذ ويا للاسف مع اجمل موت ممكن واكمل شكل للانتحار الروحي ، فالناس قد بدأوا ذوات مغلقة مفردة متصارعة عاجزة ابدا عن التواصل فيما بينهما ، حيث مصلحة الفرد في المجتمع الراسمالي هي على التوحد الآخر وفي مواجهته فمن يشهر مسدسه قبل الآخر يكسب الجولة .. والكسب هو من جديد وحدة مطلقة استحواذ كلي على النفس والثروة ونفي لكل الآخرين وقد ولى هذا الزمن الجميل الذي كان فيه هذا البطل نفسه فارسا مغوارا فيعمل بسيفه دون رحمة في اوصال العالم الاقطاعي الذي ينهاوى تحت ضرباته المميتة وكان وجود هذا العالم القديم يحتجز طريق سيل التقدم الانساني .. والآن لا يتمتع هذا البطل نفسه بأية فروسية لأنه هو الحاجز الجديد امام العملية التاريخية التي تأخذ مجراها وتنتج ابطالها الجدد المناضلين .

ان اى تحليل امين لاستخلاص المكونات الواقعية للعجز عن التواصل بين البشر في المجتمع الراسمالي سوف يحيلنا على التوالي قانون السوق وسادته ... الذين يعوقون الانسجام المنشود ابدا والمستحيل التحقق في نظر « الحداثة » ابدا ... وهي هنا نصير دائم للعالم القديم .

في نظر « الحداثة » تتعدد وتتنوع مستويات واشكال هذه الاستحالة التي تنسحب لا على حاضر الانسان فقط وانما على كل تاريخ حيث كان الانسان دائما وسيبقى الى الابد وحيدا عاجزا محكوما بهذا العجز الذي يتأسس في الجحيم الابدي ، بدءاً من عقم الفعل الانساني وعدم جدواه وانتهاز بدورة العبث التي ترتد الى الذات حاملة اليها الوحدة المتوحشة من جديد . حيث تأخذ الذات في التآكل داخل جدرانها المصمته الصماء دون أن تلوح لنا ابدا تلك الخليفة الاجتماعية بعناصرها المتشابكة كأرضية ممكنة لفهم هذا العبث .. فالخلفية الاجتماعية في نظر دعاة الحداثة وأساتذتها أرض جرى حرثها من قبل وهي تنتمي الى الواقعي البالي وهي تخص علماء الاجتماع ولا تخص الفن الذي يفقد كل وظيفة اجتماعية واذا ما غامر بتمثل هذه الوظيفة فانه لا يصبح فنا .

تصبح الحداثة بهذا المعنى نقيضا شاملا للواقعية الجديدة ، وبتجليها على هذا النحو تعبيرا عن رؤية ساكنة وجامدة للعالم البورجوازي باعتباره « كل العالم » ، وهي رؤية تجد رواجا هائلا لدى اجهزة الاعلام والدعاية الجبارة التي يدرك اصحابها كيف ان هذا النوع من الادب والفن يقدم خدمات جليلة للعالم القائم حتى وهو ينقده لانه غير مؤذ . وبهذا يكون هذا العالم القائم قد فرض شروطه

ضمنيا على الفنـــان واستوعبه حين يحيطه بشباك حريـرية غير مرئيـة وهو قـــادر ابدا على اسكاته بالارهاب الفعلى او الضمنى اذا ما خرج على المواصفات او رفض الشروط وهنا يمكن أن نفهم كيف يجد الأدب العدمى اليائس رواجـــا وتشجيعا لا مثيل لهما فهو يؤدى لبدنه هذا المجتمع وجماه انقسامه الطبقى وظيفة الزار او كرسى الطبيب النفسى والحبوب المهدئـة ولـذا يقـومون بتصـديره بصــور شتى الى البـلدان الاخرى بينمـا يجـرى بمهـارة حجب وتقليص حجـم ونفـوذ الادب والفـن الآخـر الـذى يطـرد خارج التجـارة ولنـا فى هـذا الصدد أن نتأمل ظـاهرة « مسرح خارج .. خارج برودواى والسـينما التى تنشـأ بعيـدا عـن الاحتـكارات ، وان نجتهـد للاجـابة على هذا السؤال لمـاذا لم تقـدم لنـا السينما الامريكية حتى الآن فيلما عن الاضراب الشامل لمراقبى الطيران الذى حدث منذ بضـع سـنوات وهز المجتمع الامريكى ؟ ولـماذا لا تصلنا أبـدا الصحف والمطبوعات والفنون النضالية التى تنتـج بالعشرات ... باختصار لانهـا جميعا تقع خارج مواصفات « الحـداثة » و « الموضة » .

دفاعـا عن الواقعيــة :

من قلب الواقع بنزاعاته وقـواه الجديدة والقديمة وحيث يتخلـق الطابع المزاجى للفنان ويكتسب حساسيته وتنضج موهبته علينا أن نمهـد الأرض لأدب واقعى عفى جديد يمكن له أن يولد فحسب عنـدما يتوحد الطموح الذاتى المحرق لدى الفنـــان للحرية بطموح القوى الاجتماعيـة الجديدة المرشحة للاطاحة بالعــالم البائس القـديم وهى تتحرر من قيوده وبلادته وانحطاطه وفى فعـل تحررها تجد حـلولا انسـانية لمشـكلات العدم والموت حيث تتحول الطاقات المبددة الى فعاليــات ، وتترجم صبواتها وفتوتها وطزاجة رؤيتها للعــالم وحتى بؤسـها وتبعثرها فى أدب ثـورى جديد .. أدب الحـلم ـ النبـوءة لا الحـلم ـ الكابوس ، أدب يحـول الوقائع الفعلية الصغيرة المبعثرة الى واقع جمالى باعادة تركيبها وترتيبهـا واعمال الخيال الى ما لا نهـاية فى صيورته الجديدة التى تنشأ من هـذا الواقع وترتد اليه ، حينئذ سوف يسقط كل وهم كاذب ، ويتعرى كـل جمـال ميت حيث المخرج الانسانى ممكن بنضال الناس الذى يجعل الحياة اكثر غنى وامتــلاء وينتـزع خصـوصية كل مصـير على حـدة استنادا الى هـذا الغنى ذلك لان « الحـداثة » لم ترسم سـوى مصير واحـد هو العـدم ... فلتحيا الحيـاة .. تحيـا الحيـاة .

فريدة النقاش

الخبز الحافي

قراءة لسيرة الذوات المغيبة

بقلم : د. محمد برادة

قد يكون أقرب الى النفس واصدق فى ترجمة احاسيسها بعد قراءة « الخبز الحافى » لمحمد شكرى(1) ، أن أقول بأنه نص يحقق متعة تستقر فى الحنايا والمخيلة مثل اشراقة شمس دافئة بعد ظهر يوم شتوى تثقله الملالة والكآبة الرمادية .. نقول : نص ممتع بتلقائية تقابل التلقائية التى كتب بها وكأنه اغنية ينشدها بحار وطئت قدماه اليابسة بعد رحلة وسط العواصف والانواء ، أشرف خلالها على الهلاك أكثر من مرة ، وعاين القساوة والجوع والحرمان ، ولكنه ، وهو يلامس الشاطىء ، نسى القتامة والفواجع وغنى لانتصاره واستمراره فى الحياة .

الا ان « الخبز الحافى » ، بالرغم من بساطته الظاهرة فانه ينطوى على عناصر كثيرة تتحول الى اسئلة متناسلة يلتقى فيها النص وكتابته بمصداقية الأحداث ووقائع التاريخ ، وبالنصوص المندرجة فى نفس الجنس الادبى (السيرة الذاتية) ، وبما صاحب رحلته المحفوفة بالعراقيل قبل أن يعرف طريقه الى القارىء العربى فى نصه الأصلى .

وفى سياق مثل هذا ، حيث المظهر الفضائحى يكاد يطمس القيمة الحقيقية للنص ، وحيث التأثير الخارجى عن طريق الترجمة الى لغات اجنبية يشيع التشويش ويمتص اشعاع الخبز الحافى ، لابد من أن نسعى الى قراءته قراءة تأخذ بالاعتبار هذا السياق التداولى ، وتحرص على أن تعيد السيرة الذاتية لمحمد شكرى الى محيطها وتربتها المحلية ، لتقيس حجمها على ضوء فاعليتها داخل الأدب المغربى الحديث .

---

(1) محمد شكرى : الخبز الحافى ، ١٩٨٢ ، طبع بالدار البيضاء (المغرب) على حساب المؤلف لان كثيرا من الناشرين العرب رفضوا نشره بحجة أنه سيمنع فى معظم الاقطار العربية . وقد الف شكرى هذا الكتاب سنة ١٩٧٢ وظهرت ترجمته الانجليزية سنة ١٩٧٣ ، والفرنسية سنة ١٩٨٠ ..

كيف نقرأ ، اذن ، « الخبز الحافى » ؟

اننا لا نستطيع ان نقرأه وكأنه نص مقفل على نفسه ، يكتسب معناه من داخله ومن تشريحنا فقط لعناصره المكونة لنسيجه .. ذلك اننا نجد فى الخبز الحافى ما يدعونا الى انجاز قراءة احالية تأخذ بالاعتبار جملة عناصر يرجعنا اليها النص وترجعنا اليها كذلك العلائق العبر ـ نصية المختلفة التى تضيء الدلالات وتعمقها فى سياقاتها . ما يزكى هذه القراءة الاحالية هو أن صاحب النص يصفه بسيرة ذاتية تتناول الفترة المتراوحة بين سنة ١٩٣٥ ـ ١٩٥٦ من حياته . وفى مجال آخر يصف كتابه بانه « سيرة ذاتية ـ روائية ـ شطارية »(٢) . ويهمنا نحن من هذا التوصيف ، أن شكرى يحدد بينه وبين القارىء تعاقدا قائما على تصنيف كتابه ضمن جنس السيرة الذاتية ، ومن ثم فان العلاقة الثلاثية بين السارد والكاتب والشخصية ، التى تكتسى الالتباس فى النصوص التخييلية ، تتخذ هنا طابعا واضحا من خلال تطابقها ، ومن خلال افتراض احالتنا على واقع خارجي له فضاؤه ، وزمانه ، وتاريخيته العامة .

كذلك ، فان « الخبز الحافى » بصفته سيرة ذاتية ، يستتبع استحضار نماذج اخرى من السير الذاتية التى انجزت فى الادب المغربى للوقوف على مظاهر الاختلاف والتميز ، سواء فى الكتابة او فى الدلالة . لذلك فان قراءة « الخبز الحافى » مفصولة ، مثلا ، عن « الزاوية »(٣) للمرحوم التهامى الوزانى ، وعن « فى الطفولة » (٤) ، و « الماضى البسيط » (٥) و « الذاكرة الموشومة »(٦) .. ومحاولات اخرى ، ستكون قراءة مختزلة وغير مضيئة .

اعتبارا لهذه الملاحظات ، فاننى اميل فى قراءتي للخبز الحافى الى استحضار ما تحيلنا عليه ، لا بقصد التحقق من صدقه او كذبه ، ولا بقصد عقد المقارنات ، وانما بهدف اعادة تكوين سياق النص من حيث انتاجه واستهلاكه وتداوله ، ومن حيث موقعه فى الخارطة الأدبية المغربية، وما يسمح به من تأويلات . وانا حريص ايضا فى هذه القراءة على عدم

---

(٢) انظر : الرواية العربية : واقع وآفاق ، دار ابن رشد ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٣٢١ وما بعدها .

(٣) الزاوية ، ج اول ، مطبعة الريف ١٣٦١ هجرية ، ١٩٤٢ ، تطوان ، المغرب .

(٤) للمرحوم عبد المجيد بنجلون ، صدر الجزء الاول سنة ١٩٥٤ ، والثانى سنة ١٩٦٨

(٥) ادريس الشرايبى ، كتبه بالفرنسية ونشرته دار دونويل بباريس سنة ١٩٥٤ (غير مترجم) .

(٦) عبد الكبير الخطيبى ، كتبه بالفرنسية ، صدر عن دار دونويل سنة ١٩٤١ ، عنوانه بالفرنسية . La memoire Tatouee ستصدر ترجمته قريبا ببيروت ، أنجزها : بطرس حلاق) .

اهمال الجوانب المتصلة بالكتابة ولو ان المؤلف حـاول أن ينفي عنها قيمتها الادبية عنـدما قال :

« ان ما كتبته فى هذه السيرة اعتبره وثيقة اجتماعية وليس ادبا ، عن مرحلة معينة آثارها السيئة مازالت تنجز مجتمعنا » (٧) فالخبز الحافى ، بالرغم مما يبدو عليـه من عرى فى الكتابة ، فانه يتوفر على نسق يطـرح علينا اسئلة ويضعنا امام انجـاز يستحق أن نتوقف عنده .

يمكن ، اذن ، أن الخص قراءتى للخبز الحافى بأنهـا تنحو الى ربط الكتاب بمجموعة من السياقات والأسئلة التى أطرحها على نفسى من خلال قراءتى لبعض نماذجنا الأدبية . ثم ان السيرة الذاتية ، على حـد تعبير « فيليب لوجون » ، هى : « صيغة للقراءة بقـدر ما هى نموذج للكتابة . . انهـا مفعول تعاقدى متغير تاريخيا »(٨) .

والعنـاصر التى سأتناولها هى :

١ ـ وصف النص .

٢ ـ الفضاء الأونوبيوغرافى والاحالة .

٣ ـ فى تأويل الخبز الحافى .

١ ـ وصـف النص :

يشتمل « الخبز الحافى » على ثلاثة عشر فصلا ، وتمتد احـداثه من الطفـولة المبكرة لمحمد شكرى ، الى سن ما بعد المراهقة . . واذا كنـا نحس بأن الفصول تسير متصاعدة بنوع من الترتيب ، فاننا لا نجد تقيـدا بحرفية الأحداث أو بتوقيتها الزمنى المضبوط ، مما يجعلنا أمام مشاهد من الطفولة والمراهقة ، هى المشاهد التى ارتبطت بأحـداث ووقائع أثرت بعمق فى حيـاة شكرى ، وارتبطت بذاكرته وفرضت نفسـها عليـه ، وهو ينتقى ما يقدر على أن يرسم لنا ملامح الطفل والمراهق اللذين كانهما . . وهذا التحـرر من سرد التفاصيل وفق زمن تعاقبى دقيـق ، هو ما جعل النص يأخذ ، فى نفس الآن ، طابع السَرد الروائى المعتمد علـى التخييل واستحضار الأحلام والاستيهامات ، وحذف ما لا يبدو هاما وأساسيا . ومع ذلك فان للتفاصيل المتبقية نكهة خاصة . ولتخفيف صيغة السرد ، يلجـأ الكاتب الى فعل المضارع والى « تشخيص » بعض المشاهد من خـلال الحوار . مثلمـا فعل فى الفصل الثامن .

---

(٧) الرواية العربية ، م . م ، ص ٣٢٤

(٨) انظـر كتـاب :

Philippe Lejeune : Le Pacte Autobioga.) Phiage ed. Seuil. 1975 , P. 45

والطفل الذى يحكى لنا من بداية الكتاب الى ان يصبح مراهقا يتعارك ويدخل السجن ويقرر أن يتعلم القراءة والكتابة ، يبدو ذاتا واحدة بالرغم من تعدد المواقف والتجارب ، ومصدر الوحدة ، ذلك التحدى الذى يدفع الذات الى التمرد ، والمغامرة والمواجهة . اننا نعرف شكرى الطفل والمراهق من خلال ردود فعله : دائما يتحدى ، دائما يستجيب لفضوله ولا يتردد فى خوض المغامرة . سواء تعلق الأمر بقتل ابيه لاخيه ، أو بمضاجعته للمومسات ، أو بعراكه مع « كوميرو » ، أو بعمله فى التهريب ، أو باكتشافه للعبة الجنس والحب مع « سلافة » ، فان ذلك الطفل المراهق يتحدى كل ما يحول بينه وبين اثبات ذاته ، وتوطيد معرفتها بالحياة .. ذلك الطفل المراهق الهش ، يتحرك رغم كل شىء ، بمهارة فوق الأسلاك والأشواك المزروعة فى الطريق ، وكأن قوة خفية تحيله الى عملاق يهزم أعداءه ولا ينهزم ..

ان ما عاشه من أحداث ومغامرات يتصل بثلاثة مجالات : الأسرة ، والجنس ، والعمل . وكل واحد من هذه المجالات يكتشفه الطفل شكرى مشوها ، ويعيش علائقه معه من زاوية مقلوبة : فالأسرة جحيم فى ظل الأب الفظ ، القاسى ، القاتل لاحد أبنائه ، والجنس يلخصه جسد متعهر ، أو شذوذ ، أو هوس الخوف من الاغتصاب . والعمل تهريب أو تعهر أو سخرة مجحفة .. فالطفل لا يعيش طفولته ، لا يستبطن القيم فى حالتها الطبيعية أو على مسافة تسمح بتمثل الفروق والمراحل ؛ بل انه ينتقل مباشرة الى عالم الكبار ، الى منطقة المسكوت عنه فى المجتمع ، ليعيش معركة الكفاح من أجل البقاء وسط قوانين يحكمها منطق القوة واللذة ، وبريق المال ... والكاتب لا يقول لنا ذلك مباشرة أو من خلال استخدام المقولات ، وانما نحن الذين نستنتجه عبر سرده القصصى المتواصل ، وعبر التفاصيل والتأملات المدسوسة بين ثنايا السرد والوصف . ان « الخبز الحافى » يبدو وكأنه نص عار لا اثر فيه لجهد الكتابة ولا لصوت الكاتب . ولكن القراءة المتأنية تكشف لنا عكس ذلك : فوراء الاقتصاد الظاهر فى لغة النص وفى مكوناته ، ووراء لغة التوصيل المستمدة من لغة الحديث ومن الصياغة الشفوية ، ينبثق صوت الكاتب نافذا وعميقا ليكسر تفاصيل السرد وتلاحق الأحداث اما فى شكل خاطرة أو فكرة تأملية ، واما من خلال نقل بعض الأحلام والاستيهامات ؛ مما يحدث نوعا من « القطع » ينقلنا من مستوى السرد الى مستوى التأمل والدخول فى نفس الكاتب الذى يطل بدوره على ماضيه ، وكأن « الأنا » شخص آخر على حد تعبير الشاعر رامبو . أسوق كنموذج لذلك :

« فى طريق عودتى الى تطوان فكرت فى أيهما أفضل : وهران منفى جميل وتطوان سجن جميل . **سجن الوطن ولا حرية المنفى** » ص ٦٦

« أنفاسها ودفؤها جعلاني انتصب . فكرت : لقد دخلنا في لعبة نعشق . القلق يتصاعد في نفسي .. هل صرت عشيقها ؟ **البؤس والحب أليس هذا رائعاً** » ص ١٣٤

« قبل المضاجعة وبعدها ، يكاد يغلبني البكاء ، لا أعرف لماذا ؟ » ..

أن ما يعطي الانطباع بأن « الخبز الحافي » خال من جهد الكتابة ، هو اننا لا نعثر فيه على ما يشعرنا بأن الكاتب مهتم بتحديد الموقع الذى ينطلق منه للتاريخ لحياته ، ولا على ما يفهمنا انه مهتم برسم صورة شخصيه لذاته من خلال التفلسف ومحاولة الاجابة على أسئلة ذات طابع اوبطولوجى ، مثلما نجد عند كتاب آخرين للسيرة الذاتية(٩) . في هذا النص ، ينطلق مع شكرى مباشرة الى عالم الطفولة والمراهقة ويغوص في السرد وكانه يجرى وراء ذات اخرى يحاول ان يمسك بها من خلال الأحداث ، لتنطق بنفسها دون تدخل منه. .والذاكرة تعلن عن حضورها عبر الحوارات المصاغة بلغة محاذية للغة الكلام ، ولتعدد صيغها ولهجاتها . الا ان ذلك لا يعنى اختفاء الكتابة وانما هو اتباع ممنهج لكتابة مقتصدة ، متخفية ، شحيحه ، لها علاقة معينة باللغة وتراكيبها . انها علاقة توصيل ما اختزنته الذاكرة والبصر بحرص على اختيار المفردة وسلامتها اللغويه المعياريه .. ولا يقع الانتهاك الا عندما تلتصق اللحظة بلغة المحكى المترسب في الجلد والأحشاء سواء في بعض الجمل التى يوردها باللهجه الريفية أو بالأسبانية أو بالعربية الدارجة . من ثم التنوع داخل وحدة البنـاء والكتابة ... والخبز الحافى ، فنهاية المطاف ، توحى لنا بأن ليست هناك أشياء عجز الكاتب عن أن ينقلها أو عن أن يمسك بها .. انه يكتب ولا يحس بوطأة الارغامات الكامنة في اللاوعى والمعطلة أحيانا لتدفق الكتابة وجعلها تبرز كموضوع منافس للموضوعات التى نكتب عنها . هل مرد ذلك الى ان محمد شكرى كان يغترف من معين زاخر يحاصره فيمرره عبر لغته البسيطة ، وعبر وعى الطفل ـ المراهق الذى كانه ؟ أم أن النص صادر عن مفهوم عام لعلاقة الكاتب باللغة وبالعالم الخارجى مما جعله يحصر صوته انخاص في شريط نحيف يهمس الينا بما يستشعره تجاه حياته الاولى في شكل تأملات واستعادات واعية لبعض اللحظات التى عاشها بالجسد واعتمادا على حيويته الفيزيقية ؟

---

(٩) اشير مثلا ، الى « الذاكرة الموشومة » للخطيبى ، و « المجرى الثابت » (بالفرنسية) للكاتب المغربى ادموند المليح ، حيث الكتابة عنصر أساسى ، وكذلك التساؤل عن الماضى ، وعن علاقة الذات بالتاريخ وبالوجود . وهذا النموذج من السيرة له اهميته لانه يعطى للنصوص ابعادا عميقة ويصلها بقضايا ميتافيزيقية .

ان اوالية الحلم تتيح لشكرى أن يمزج الواقعى بالمتخيل وبالمقروء والمفكر فيه بعديا ، أى عند زمن كتابته للنص ، وهذا هو ما يخفف من عرى الوقائع ، ويزرع فى النص واحات للاستظلال والتباعد عن المعيش ، مثلما نجد فى ادراجه لحلم نستبعد أن تكون ذاكرته قد وعته بعد مرور عشرين سنة على وقوعه :

« سمعت الباب يغلق بالمفتاح . كنت قد حلمت بصف طويل من الرجال العراة فى ساحة كبيرة ، يمرون واحدا فواحدا أمام ثلاثة أو اربعة اشخاص عراة مثلهم واقفين ، وقدامهم طاولة وادوات طبية يحزون لهم اعضاءهم التناسلية ويرمونها فى برميل . وعلى مدار الساحة المسيجة بمتاريس ، تقف حشود من النساء العاريات يبكين هؤلاء الرجال ... » ص ١٢٢.

فهذا الحلم لا يندرج بالضرورة فى زمن تجربة محمد شكرى داخل الكوخ مع « سلافة » و « بشرى » ، ولكنه يخدم سياق السرد ويستمد من وعى الكاتب زمن الكتابة ، وربما من معلوماته فى التحليل النفسانى حول عقدة الخصى التى تنشأ عند الطفل من التهديد الأبوى المحرم على ابنه ممارسة الجنس ... ومهما يكن ، فاننا نجد فى « الخبز الحافى » ما يتيح قراءة نفسانية قد تعيد تشكيل اللاوعى لدى محمد شكرى خلال الطفولة والمراهقة وبداية الشباب .

الا اننا فى جميع الحالات ، لا نجد فى النص ما يوحى بأن شكرى كان يتشبث ، عند كتابته لسيرته الذاتية ، بأن يكشف لنفسه ما كان عليه ، وما كانت تبدو به صورته أثناء فترة الكتابة(١٠) .

٢ ــ الفضاء الأوتوبيوغرافى والاحالة :

ليس اساسيا فى قراءة سيرة ذاتية أن نشغل أنفسنا بمدى مطابقتها للواقع الذى عاشه صاحبها ، ولا أن نهتم بالأجزاء المحذوفة والمضافة ، وانما تكون القراءة أخصب وأغنى عندما نهتم بالفضاء(١١) الذى شيدته السيرة الذاتية مقتطعة اياه من زمن وفضاء تاريخيين عامين ، وبما تحيلنا عليه من وقائع وشخوص تكتسى ، بالحتم ، أبعادا أخرى . صحيح أن كاتب السيرة الذاتية ينذر نفسه لقول الحقيقة عن حياته وتجاربه ،

---

(١٠) بهذا المعنى فانه يبتعد عن رسم صورة ذاتية (Autoportrait) ، مثلما نجد فى صفحات بعض السير الذاتية المغربية .

(١١) استفدنا فى هذه النقطة مما كتبه فيليب لوجون فى كتابه المذكور آنفا .

الا أنهـا لا يمكن أن تكون حقيقة مقاسة بحقيقة « عليـا » ، وانما بالحقيقة التي تنقلها السيرة الذاتية بغض النظر عن مدى مصداقيتها وتطابقها مـع الواقع المعيش .

ان كاتب السيرة الذاتية مقيد بالفضاء الذى عاش فيه ، وبالشخصيات والأحداث التى لم يكن له دخل فى اختيارها .. فهو بذلك اقـل حرية من الروائى او القصاص الذى يركب التخييل ليعدد المحاور ، ويدس الالتباس فيما يبدو واضحا ، فيقترب أكثر من الوجه المعقد لكل حقيقـة .. لكن السيرة الذاتية ، مع ذلك ، تغرينـا بكونها تدقـق فى حقيقة شـخص واحـد ، وفى ما عايشه وعاناه . انهـا الحقيقة المحـدودة التى تترك الأبواب مشرعة أمام القارىء ليستكمل معـالم الحقيقة العامة .

وفى « الخبز الحافى » ، نجد أن محمد شكرى نقل الينـا فضـاء متميزا لا نعثر عليـه فى كتب التاريخ أو فى الدراسات السوسيولوجية . ربما نلمح صورته الخارجية فى احـد الأفلام الأجنبية التى صورت مناظرها الخارجية بمدينة طنجة الدولية آنذاك ، ولكننا لا نجـد هذه الاسـتعادة الجوانية التى تلتقط نتفا من الاحاديث واللغات والعلائق من منظور طفـل حكم عليه المجتمع بأن يظل صامتا أو متحدثا فقط فى نطـاق المهمشين الذى عاش فيه ... لكن الطفل (شـكرى) يرفض حـكم المجتمـع ويقـرر أن يكتسب وسيلة تتيح له اسماع صوته والجهر بما اعتاد المجتمع أن يخبئه بين جدران النسيان والاهمال .. من هنا خصوصية « الخبز الحافى » : ان هذه السيرة تنقل الينـا صوت شـخص كان فى عداد المعدومين ثم بعث، فجاة ، حاملا شـهادته عن أناس وحيوات ، وحقبة كانت هى الأخرى ، بالنسـبة لنا ، مدفونة تحت ركام الخطابات التاريخيـة التعميمية ، وفى ثنـايا الذاكرات الفردية لبعض من عايشوا تلك الفترة من موقع مغـاير لموقـع محمد شكرى .

هكذا فان الفضاء الأوتوبيوغرافى ، فى الخبز الحافى ، بالرغـم من واقعيته ومجتمعيته Socialite ، فانه يبدو لى فضـاء متخيلا لأنه منتزع من منطقة الهـدم والاعدام .. فهو فضـاء حكم عليـه بالتغييب والتهميش ونجـاة ، وبحـكم الصدفة ، عاد الى الوجـود واحتل مكانته الى جـانب الفضاءات الأخرى المخالفة التى تعودنا عليها فى النصـوص العربيـة والمغربية .. ومن ثم النكهة الوقحة المقتحمة لخيالنا وذوقنا المسـاير للمواضعات « المتقننة » . ان فضاء « الخبز الحافى » يظل دائمـا عندى ، فضاء غريبـا ، مفاجئا ، منتميا الى التخييل لانه لا يصطنع الحـدود ، ولا يبالى بالمواضعات . وكل من لم يعش مثل شكرى سيجده فضـاء غير مألوف .. سيجده فضاء محررا من رتابة التصورات الاجتمـاعية المرائية ، ومن ثنائية القيم والسلوك .

لذلك لا يكون مفيدا أن نقول ان فضاء « الخبز الحافي » يحيلنا على مدينة تطوان في بداية الحرب العالمية الثانية ، وعلى بؤس روانه (سكان جبال الريف) المهاجرين الى المدن ، وعلى الشوارع الخلفية لمدينة طنجة في فترة النظام الدولي ، وعلى مظاهرة المواطنين سنة ١٩٥٢ بمناسبة ذكرى ٣٠ مارس يوم فرض الحماية .. لن يفيدنا هذا التحديد لأن الفضاء في « الخبز الحافي » يتكون من شبكة متعددة الخيوط تنسجها ذات لا تهتم بالتفسير أو فلسفة الأحداث ، بل يهمها نقل الماضي كما كانت تعيشه وبدون تحوير . ان علاقة الكاتب بماضيه خالية من الخجل او التنكر . فهو يأخذ ماضيه على العاتق ، يصوره بمحبة وحنان وبدون أن يخفي شيئا .. وهل يستطيع أن يخفي حتى لو اراد ؟ ان اخفاء وقائع حياته معناه الغاء جسده ووجوده اللذين انتصرا في المغامرة بالذات لانهما ادركا خطر القمع المميت ، وخطر النفاق الاجتماعي . وهذه العلاقة المكشوفة مع الماضي : علاقة المواجهة والتماهي هي التي جعلت من « الخبز الحافي »رحلة للبحث ، عبر فوضى الأحداث وقساوتها ، عن معنى لحياة تبدو ، الآن ، مستحيلة وخرافية . لكن هذا الفضاء بالرغم من مركزية ذات الكاتب فيه يتحول في النهاية الى فضاء متعدد الشخوص ، الى فضاء جماعي تعمره وجوه كثيرة بدونها لا تستقيم المشاهد المحكية ، وكأن ما يحكيه محمد شكري عن نفسه انما هو حياة عامة تشمل أولئك الذين عايشهم أو صادفهم خلال العمل أو التسكع أو اثناء مغامراته. ويبقى « الخبز الحافي » نصا « مفتوحا » ، بمعنى أن الكاتب لا يحرص على ان يركب مجموع الأحداث والتجارب في خلاصة أو فلسفة استنتجها ، وأراد ان يقترحها على الآخرين .. فليس في النص ما يشير الى ان شكري أراد ان يتخذ من حياته مادة لاستنتاج العبر ، أو لاستخراج فلسفة أو رؤية للعالم .

٣ ــ في تأويل الخبز الحافي :

اذا اعتبرنا « الزاوية » للتهامي الوزاني بمثابة اعترافات القديس اوغسطس الروحية (لان الوزاني يحكي فيها عن تجربته مع التصوف والزوايا ومجالدة النفس ...) ، فان « الخبز الحافي » هي اعترافات دنيوية تنقل الينا تجربة الانغمار في الحياة ومواجهة الفقر والجوع واخطار الموت .. ان الطفولة والمراهقة في السير الذاتية الأخرى تظلان في اطار الاسرة وخمي مستوى مادي « معقول » . لكننا ، هنا ، نجد شكري مواجها للجميع : للأسرة وللمجتمع مرة واحدة ، وفي شروط فقر مدقع . لقد كان يواجه اباه بدون ان يفلسف موقفه ، لانه كان في موقف رد فعل طبيعي ، فيزيقي ، حتى يتمكن من انقاذ حياته .. والعداوة كان يعيشها

فى جلده وكيـانه ، وما انتهى اليه من تشبيه بالالاه جـاء نتيجـة لقـراءته عن صـورة الأب فى بعض الآثار الأدبيـة الغربية ، أو من خـلال اكتساب وعى نظرى . لذلك يتميز « الخبز الحافى » أساسا بأنه « البـوم » حى يقدم لنـا التاريخ من خـلال الأجساد : جسد شـكرى وجسد المهمشـين والمهمشات ، فالمهربون ، والمومسات ، والمنحرفون ، وجميع « الليليين » انما هم صفحات من التاريخ المخبوء فى مجتمعنا . التاريخ الذى يتواطـأ الجميع ، عادة ، على اخفائه ونسيانه . التاريخ الذى يتعمى الى لا وعى المجتمع بالرغم من أنه منغرس فى ثنايا الجسد الاجتماعى قبل الاستعمار ، واثناءه ، وبعده . ان شكرى ، الطفل والمراهق ، عاش تجارب قاسيةتركت ندوبا لا تلتئم ، ومن ثم فهو عنـدما يحكي تفاصيل ذلك العنف ، يحكي لنا ، فى الواقع ، صـفحات من التاريخ الذى يتجسد فى المؤسسات وفى الأشياء وفى الاجساد والنفوس . لقـد كتب سيرته الذاتية وكأنه لم يتعـلم الكتابة الا ليفعل ذلك اى ليقول لنـا : « ما عشته لا يشبه ما تقرؤونه فى الكتب » . كتب « الخبز الحافى » ثم فوجىء بأن للحصار اشكالا أخرى : فالمجتمع يعرف كيف يحمى نفسه من الذين لا يحترمون المواضعات وأصـول البـلاغة والخطاب . هكذا انتظر « الخبز الحافى » عشر سنوات قبل ان يصـل الى قرائه الحقيقيين . وقبل ذلك اسـتحال محمد شكرى وكتـابه الى « ظاهرة » تقرأ وتؤول من منظورات بعيدة عن منطلقه .. ومن ثم فاننـا نجد من بين ردود الفعل الشائعة أن الكتاب صنعته الضـجة الفضائحية التى سبقته . لكن كيف نعلل الاقبال الواسع على الخبز الحافى من جـانب قراء مغاربة(١٢) مختلفي المستويات والأعمار ؟ الن يكون ارجـاع الاقبال الى الفضـول والاهتمام الفطرى بأخبار الجنس وأسراره مجـرد احتماء بالتبسيط ؟

ان ما حاولت ابرازه فى هذه القراءة ، يجعلنى أعتبر « الخبز الحافى » انجـازا له أهميته فى الحقل الأدبى المغربى لأنه يوضـح بالملموس جملة من القضايا التى تشكل هموما مشتركة لدى الكتاب والنقاد ، وايضـا لأنه يساعدنا على طرح تساؤلات جديدة عن الكتابة المغربية . وساجمل هذه الملاحظات فيما يلى :

(أ) نتيجة لتجربة محمد شكرى الخاصة فانه لم يـأت الى مجـال الكتابة مستظلا بخطاب ايديولوجى يصنف نفسه ضمنه على غرار ما هـو الامر بالنسبة لمعظم الكتاب المغاربة .. ليس معنى ذلك ان كتابات شـكرى

(١٢) صدرت ، لحـد الآن ، ثلاث طبعات من الخبز الحافى بمعدل ٥٠٠٠ نسخة فى كل طبعـة .. وكلمـا بيعت داخـل المغرب . واشـير الى أن كلمـة « الحافى » بالدارجـة المغربية تعنى الخبز الحاف . أى بدون ادام . اشير أيضا الى أن الكتاب ترجم الى ٨ لغات .

خالية من تأثير الايديولوجيا ، وانما أقصد أن موقفه البدئى البعيد عن الالتزام بخطاب أيديولوجى معين أتاح له أن يتعامل مع العالم بدون تجزىء أو تصنيف قبلى ، فاستطاع أن يلتقط مظاهر غنية من علائق الحياة وصراعاتها حررت كتابته من نية التفسير أو الادلجة التى نجدها كامنة عند معظم كتابنا . ومن ثم فان شكرى يقدم لنا تجسيدات للايديولوجيا حيث لا نتوقعها ، ويقدم لنا ، أكثر ، متعة النص التى نفتقدها فى غالبية النصوص المغربية .

(ب) عرف الادب المغربى الحديث منذ أواخر الستينات مسألة الاهتمام بالكتابة وتطوير علاقة الكاتب بالادب للخروج عن دائرة التبعية للخطابات السياسية والايديولوجية . ومثل هذا التحول ، اذا كان يستجيب لمقتضياتموضوعية فانه أيضا تعرض لتأثيرات غربية ومشرقية طرحت الكتابة مقرونة باكتشافات الطليعة الادبية وأمجادها .. لكن هذا الاهتمام عندنا أعطى أعمالا ادبية متفاوتة القيمة ، وافسح المجال أمام مفهوم يجعل من الكتابة مجالا للهذيان واستعراض مخزون الذاكرة اللغوية ، والتحليق فى جحيم الاستيهامات وأحلام اليقظة خارج الابنية الفنية .. والامر لا يتعلق بمفاضلة أو حسم لصالح اتجاه دون آخر ، ولكننا نلاحظ ، من خلال تجربة « الخبز الحافى » ، أن الكتابة يمكن أن تتحقق بدون أن تستغلق على أغلبية القراء . ومع ذلك فان محاولة شكرى تظل ، بالرغم من نجاحها ، هشة ومعرضة لليتم اذا لم تسندها انجازات أخرى خارج « ظلال » السيرة الذاتية .

ان مثل هذه الاسئلة وغيرها ، يمكن أن تطرح كامتداد لقراءتنا للخبز الحافى ، لان شكرى يخاطبنا بلغة مغايرة ، للغة الاوتوبيا التى تعودناها . انه كتاب يدعونا الى أن نتخلى عن جهلنا أو تجاهلنا لواقع يملؤه الصدأ والشور . يدعونا لان نلعب ورقة الكينونة ضد أخلاقية ما يجبأن يكون . فالكينونة برغائبها وعلائقها المادية والنفسية واشتهاءاتها ، هى أيضا من العناصر الاساسية التى ستسعفنا على ازالة الغشاوة ومد الجسور لمصالحة الذات والآخرين .





كيف الحال يا بيروت ؟!

احمد فضل شبلول

وماذا بعــــد يا همــى ؟

اجــىء اليـــك .. ترهبنى

وأبعـــد عنــك .. تخنقنى

وأدنو منــــك .. تقتلنى

فمــاذا بعــد يا همى .. ؟

أغنيـــك ..

فتســـقط فـــوق آلامى ..

فتــابل عشـــقك الدامى ..

أهـــادن كــل أحــلامى ..

فتســــقط فوق أوهامى ..

أكاذيب الهـــوى العــائد

أغنيــك ..

تجــىء جـــراح أوطـــانى

وتدخـــــل فـــى شراييني

وتزحف تحت أسلاك النداءات المسائية

يهب البحر مذعورا ومرتجفا

ينادى فى أحلامى

وينحسر ...

فماذا بعد يا وطنى ؟

***

هنا الدنيا تجىء وتشهد الاحوال

فكيف الحال يا بيروت .. كيف الحال ؟

وكيف ديار من قتلوا

وكيف رمال من عبروا

وكيف الخال يا بيروت ..

كيف الخال ؟

أجىء اليك

تفجؤنى عيون بنادق الغابة

وابعد عنك ..

تخطفنى الوكالات الاذاعية

وأدنو منك ..

تحملنى المحطات الهوائية

فماذا بعد يابيروت .. ؟

***

أغنيك ..

يحاورنى رصاص هواك

أهرب منك

تصفعنى دموع ثراك

أبعد عنك



مع شعاعات تهـــاوت

عنـــد شاطئ ووادى

مـــع نسائم غوادى

« ردنى الى بـــلادى

تدنينى جبـــال الشـــوف :

ردنى الى بـــلادى

قد ذبلت من بعـــادى »

اغنيـــك ..

أهادن كـــل أحـــلامى

ويفجؤنى رصـــاص هـــواك

يمطـــرنى

ولكنى ..

أغنيـــك

فكيف الحـــال يا بيروت ..

كيف الحـــال ؟



عماد حمدى

فارس الأحلام المهزوم

كمال رمزى

ما الذى رآه « كامل التلمسانى » فى ذلك الموظف المغمور باستوديو مصر ، ودفعه كى يغامر بأن يسند له بطولة « السوق السوداء » عام ١٩٤٤؟

كان التلمسانى يبحث عن بطل من نوع جديد ، بطل قادم من أحراش الحياة، وليس « آتيا من السماء » .. بطل واقعى من لحم ودم ، وليس مجرد بطل وهمى من النوع السائد فى سينما الأربعينات ، سواء المصرية أو الهوليودية . بطل لا يميزه جمال الوجه ونعومة الشعر وسحر التقاطيع ، أو حلاوة الصوت ورشاقة الجسم وأناقة الأزياء ، ولكن يتميز بوضوح شخصيته وقوة روحه وتطابق ملامحه مع ملامح ملايين الرجال العاديين ، فمشكلة بطل « السوق السوداء » تتجاوز ، من حيث العمق والشمول ، مشكلة العاشق الولهان ، الذى يضنيه حب فتاة تقف العقبات بينهما .. فبطل التلمسانى ليس صاحب مشكلة بقدر ما هو صاحب قضية عامة .. وتتمثل قضيته فى الوقوف بوجه تجار السوق السوداء ، الذين امتصوا دماء الشعب ، بلا رحمة ، خلال الحرب العالمية الثانية ... ويدرك بطل الفيلم ، المشبع بالأفكار التقدمية ، ذات النزعة الاشتراكية ، والمؤمن بدور الجماهير فى تغيير واقعها ، وأنه ، مهما كانت قوته ، لن ينتصر على التجار الذين ماتت ضمائرهم وحده ، ولكنه سينتصر ، حتما ، اذا تحرك الناس معه ، اذا واجهوا مستغليهم وقاوموهم ، لذلك فانه يقوم بدور المحرض .. ولعلها المرة الأولى التى تطالعنا فيها السينما المصرية برجل يبث الوعى فى عقول سكان الحارة ، ويدفعهم الى أن يصفوا حسابهم ، بأنفسهم ، مع جلاديهم ، ويقنعهم بأن المجاعة ليست قدرا ، ولكنها من صنع اللصوص ، لذلك فان القضاء عليها لن يأتى الا عن طريق المتضررين منها . وهو يضطر ، فى صراعه ، الى أن يخسر حبيبته ، بعد أن يشهر عداءه تجاه والدها الذى تحول من صاحب مخبز طيب ، الى تاجر بالغ القسوة ، كلما زادت ثروته ، كلما ازداد ايغالا فى الشراهة والافتراء .. ويحاول التاجر المجرم ان يضم بطلنا الى معسكره ، مرة بالترغيب ، ومرة بالترهيب .. الا ان البطل الجديد ، يمشى فوق قلبه ، ويختار بحسم ، وبارادة كاملة ، جانب الجموع ، ويقبل ، بلا تردد ، أن يربط مصيره بمصيرهم .

لا شك أن المخرج المفكر ، كامل التلمسانى ، الفنان التشكيلى ، والعضو النشط فى « جماعة الخبز والحرية » ـ التى عبرت عن افكارها من خلال الأعداد القليلة التى صدرت من مجلة « التطور » عام ١٩٤٠ والتى اهتمت بابراز الدور الاجتماعى والسياسى للفن ، وهاجمت نظرية الفن للفن ـ لا شك أن التلمسانى الذى كان أحد الأسماء اللامعة فى يسار الأربعينات ، وجد فى وجه عماد حمدى ما كان يبحث عنه .

اكتشف ، بحسه المرهف ، ما ينطوى عليه وجه ذلك الوافد الجديد من ألفة ودفء ووضوح وطيبة .. طيبة لا تأتى نتيجة ادراك ساذج للحياة ، ولكنها تأتى من ينابيع داخلية عميقة ونظرا لأن عماد حمدى لم يكن شابا فى مقتبل العمر ، عندما وقع نظر المخرج عليه ، ولكنه كان فى الخامسة والثلاثين من عمره ، لذلك فان التجاعيد والخطوط المبكرة ، الخفيفة ، فى جبهته وحول شفتيه ، أعطت احساسا بأن صاحبها يعانى من متاعب لا تشغله عن متاعب الآخرين ، وانه ليس من سلالة أرستقراطية ، ولكنه قادم من قبل الطبقة المتوسطة ، بكل متاعبها واشواقها .. وهو يوحى بالقوة والثقة ، وقوته لا تكمن فى عضلاته ، ولكنها تكمن فى روحه الصلبة التى ترفض التنازلات والمساومات ، وتكمن فى وعيه الذى يستطيع أن يفسر به ظواهر الواقع تفسيرا علميا وهو يتمتع بالقدرة على التأثير فى الآخرين ، وفى نظرته يترقرق حلم ما .. حلم جماعى عذب على الرغم من كدر همومه الخاصة . ويعكس صوته الواضح ، الناضج ، الممتلىء بالمشاعر ، الصادق ، والذى لا يكاد يعلو أبدا ، شيئا من الشجن ، ويبعث على الاقتناع والارتياح .

نشأ « **عماد حمدى** » فى أسرة ميسورة الحال ، تقف على أرض اقتصادية صلبة ، فوالده الذى نال دبلوم الهندسة من باريس التحق بالعمل فى السكة الحديد المصرية بمرتب كبير ، الأمر الذى جعل الأسرة تعيش فى مأمن من تقلبات الأوضاع الاقتصادية .. واتيح لعماد حمدى ، منذ البداية ، أن يدرس اكثر من لغة أجنبية ، فوالدته الفرنسية علمته لغة موطنها الأصلى، بينما أصر والده ، بحكم درايته باللغة الانجليزية من جهة ، والاحتلال البريطانى من جهة أخرى ، أن يتعلم الأبناء تلك اللغة التى رأى أن المستقبل لها .. وكانت النتيجة الطبية لاصرار الوالدين على تعليم الأبناء لغتين مختلفين هى أن عماد حمدى ، عندما أصبح شابا ، كان يجيد الى جانب اللغة العربية ـ ومن الالقاء الذى تعلمه على يد الأستاذ الكبير « **عبد الوارث عسر** » ، عندما كان الأخير مدربا مسرحيا لفريق التمثيل بمدرسة التوفيقية الثانوية ـ اللغة الفرنسية والانجليزية .. واذا كان عماد حمدى قد تعرف على دقائق اللغة الفرنسية من خلال الحياة اليومية مع والدته ، فانه تعلم الانجليزية من خلال الأدب والثقافة عندما توفر له ذلك المدرس الخاص ، الفنان ، والشاعر ، والمسرحى .. بديع خيرى .

عاش عماد حمدى طفولته وشبابه فى جو من العزلة النسبية ، فهو ، بحكم وضع أسرته الطبقى ، لم يخالط أبناء الأحياء الشعبية فى المدن ، ولم يكن لوالده جذور ريفية ، وبالتالى لم يتعرف على القرية وعالم الفلاحين ، وربما هذا ما يفسر ، بشكل ما ، عدم قيام عماد حمدى ، الا فيما ندر ، بأدوار الفلاحين والعمال أو الرجال الشعبيين .. حقا ان والد عماد حمدى لم يكن باشا ، ولم تكن أسرته تملك قصرا ارستقراطيا ، ولم يكن أيضا مجرد افندى مهدد بالمتاعب .. لكنه وصل ، بحكم تعليمه ووظيفته الى رتبة «بك» . وانتقل عماد حمدى ، فى طفولته ، من فيلا الى اخرى ، دون أن تتعرض أسرته لأية عواصف ، الا أن عماد حمدى روى ، اكثر من مرة ، وبلهجة تفيض بالألم ، عن تلك النكبة التى عاشها عندما اختطف الموت شقيقته الشابة ، التى كان يكن لها حبا خاصا ، بعد فترة مرض قصيرة بداء السل .

اذا لم يصبح عماد حمدى ممثلا لكان أحد المشتغلين بالفن أو الثقافة ، وذلك بسبب المناخ الثقافى الذى وجد نفسه فيه .. بل هو قد حاول ، مع أحد أصدقائه ، أن يترجم احدى مسرحيات الكاتب الانجليزى « جون جالزورتى » الذى يبدو أن كتاباته قد صادفت هوى فى وجدانه .. كان الكاتب الانجليزى يتعرض فى أعماله الى عالم الطبقة الارستقراطية وهو يتهاوى أمام قوى اجتماعية أخرى صاعدة ، فى طريقها لتفتيت تركةالاقطاعيين وتوزيعها على أفراد طبقة اخرى ناهضة ، اكثر استقلالا ، ولكنها اكثر تفهما لعصر جديد .. ان ادب جالزورتى الذى لمس أوتار قلب عماد حمدى ، والذى وجده مرضيا لمزاجه ، يمتلىء بالمراثى وينجح فى « اهاجة العواطف واستثارة الرحمة » على حد تعبير الناقد « **بول دوتان** » .

بدأت ميول عماد حمدى للتمثيل فى المرحلة الثانوية ، وكان من الطبيعى أن يتابع عروض فرق « **جورج أبيض** » و « **رمسيس** » و « **فاطمة رشدى** » .. وربما يكون من اللافت للنظر أن أسلوب عماد حمدى ، فى الأداء ، منذ أول أفلامه،مختلف عن الأسلوب التقليدى السائد فى تمثيل الثلاثينات والاربعينات، فهو يبتعد تماما عن الفخامة والحرارة الزائدة والزخرفة وتغليب نبرات الصوت على معانى الكلمات والميل للغنائية فى الالقاء والتى تبلغ أحيانا حد التكلف ، وهذه السمات التى انتشرت ، خلال عقدين من الزمان أو أكثر ، قد ترجع ، فى بعد من أبعادها ، الى طبيعة النصوص التى اعتمدت عليها هذه الفرق من جهة ، وذوق الجمهور الذى كان يميل الى الاندماج الكامل مع طوفان العواطف والانفعالات المتدفق من فوق خشبة المسرح : كان مزاج الجمهور واداء الممثلين يتمشيان مع طبيعة التراجيديات التى يقدمها جورج ابيض والميلودرامات التى تخصص فيها يوسف وهبى والمآسى التى عشقتها فاطمة رشدى .

جاء أسلوب عماد حمدى مختلفا ، ففيما يبدو أنه قد تفهم من الاستاذ الكبير عبد الوارث عسر ضرورة الا يندفـــع الممثل مع انفعالاته الى الدرجـــة التى يطمس فيها عقله ويفقد السيطرة على أعصابه .. ولكن من المؤكد أن الدرس الأساسى والعميق قد تعلمه عماد حمدى على يد كامل التلمسانى الذى طالمـــا نادى بواقعية الأداء طالمـــا أن العمل الفنى كله يستند الى الواقع .. ان فيلم « السوق السوداء » يدور فى حارة شعبية ، شخصياتها كلهـــا لهـــا أبعادها الاجتماعية والنفسية المحددة والواضـــحة وهى لا تعيش بمعزل عما يدور فى الحياة ، وفى العالم الخارجى ، فهى تدخل فى سلسلة طويلة من الأفعال وردود الأفعال ، لذلك فانها تتطور وتتشكل ، على نحـــو منطقى صحيح ، لذلك فان أداء الممثلين كان لابد وأن يتسم بالواقعية ، ويبتعد عن الفخامة والمغـــالاة .

بدا عماد حمدى ، فى أول أفلامه ، ممثلا بالغ البساطة ، يعتمد فى أدائه على التفهم والصدق الداخلى ، وبالتالى ينساب أداءه بصدق وبطبيعية كاملة .. واذا كان عماد حمدى قد نجح بجدارة فى أول أفلامه الا أن هذا النجـــاح كان يضيع مع السقوط التجارى المروع للسوق السوداء . ففى ليلة العرض الأولى ، فى شـــتاء ١٩٤٥ ، كان ثمة قطـــاع من جمهور « ستديو مصر » أو « ريتس » من ذات الطبقة المنحطة ، المستفيدة من الحرب ، المسيطرة ، الفاسدة ، التى قام الفيلم الشجاع بهجائها وتجريحها وتعريتها والتنديد بها. وبقدر عنف الفيـــلم جـــاء عنف الجمهور الذى يملك ثمن تذاكر الحفلة الأولى، والذى احتل شارع عماد الدين خـــلال الحرب .. فما أن ظهرت كلمـــة النهـــاية ، بعد معركة ينتصر فيهـــا سكان الحارة على تجـــار السوق السوداء ، حتى بدأ الجمهور يكسر مقـــاعد دار العرض ، ثم تلفت حـــوله باحثا عن المخرج المتهور ، طالبا القصاص الفورى .. واضطر فرسان ذلك الفيلم الشريف ، الذى يعد من أهم الأفلام العربية ، الى التسلل خـــارج دار العرض ، هربا بجلودهم .

كانت تجربة « السوق السوداء » بالغة المرارة ، لم يكررها كـــامل التلمسانى ، وكادت تضيع ايجابياتها الحقيقية فى ذهن عماد حمدى ، فهـــو لم يعد يتذكر التفاصيل الداخليـــة لدوره فى هذا الفيـــلم البديع ، الا على نحـــو ضبابى .. وكل ما كان يقوله ، عندما يتكلم عن بطولته الأولى أنه يحمد الله ، لأنه لم يسقط مع سقوط الفيلم .

عموما ، ظلت بعض ملامحه الخارجية التى ظهر بهـــا فى الســـوق السوداء ، ملازمة له ، فى أفلامه التـــالية ، بعد أن استبعد منها صناع أفلامه ــ بحزم ــ تلك الميزة العظيمة التى ظهر بهـــا فى أول أفلامه ، وأقصـــد بهـــا عنصر الوعى الذى جعله مؤمنا بالناس ، ومحرضا لهم ، على تصـــفية

حسابهم مع مستغليهم .. ومنذ الآن ، أو بعد « السوق السـوداء » ، لن يعود عماد حمدى صاحب قضية ، الا فيمـا ندر ، ولكنه سيصبح مشكلة ، فهمومه ، منذ فيلمه الثانى « دايما فى قلبى » **لصلاح أبو سـيف** » ١٩٤٦ — والمـأخوذ عن « **جسر واترلو** » الذى قدمتـه « **فيفيان لى** » و « **روبرت تايلور** » من اخراج « **ميرفن ليروى** » — لا تتجـاوز الذات العليلة التى تعانى معاناة فردية ، وتكاد تغلق كافة النوافذ التى من الممكن أن تحمل شـيئا من نسيم الواقع .. ان بطل « دايما فى قلبى » يخفق قلبه بحب فتـاة .. وبينمـا يتهيأ الحبيبان للزواج تغرق السفينة التى يقلها بمن فيهـا ، كما تقـول الأخبـار ، وتنحرف الفتـاة ، ويعود الحبيب الذى انقذ بأعجوبة ليبحث عنهـا بحثا جنونيا : فالحب ، منذ الآن ، سيصبح هو محور الهموم والمآسى ، والاقتران بالحبيبة أو التضحية فى سبيلها ، هما الهـدفين الأسمى للحياة .

بفيلم « **سجى الليـل** » الذى أخرجه « **بركات** » ١٩٤٧ تحددت أبعـاد عماد حمدى الذى سيطالعنا بهـا فى العشرات من أفلامه التالية .. انه هنا يعمل طبيبا فى احدى المستشفيات — والطب من أكثـر المهن انتشـارا فى السـينما المصرية — يحب فتـاة رقيقة « **ليلى فوزى** » تبـادله ذات المشاعر .. ويستعد الحبيبان لبنـاء عش الزوجيـة .. لكن الطبيب المتفانى فى العمل يصاب بـداء السل الذى ينتقل له من أحـد مرضاه .. ولأن عماد حمدى يشفق على حبيبته من الآلام النفسـية التى ستعانيها اذا ما عرفت بمرضه فانه — بدافـع الرحمة والتضحية — يوصى لهـا بأنه يحب فتـاة أخرى ، ويدفـع صديقه « **كمال الشناوى** » الى أن يخفف عن حبيبته ، بل الى أن يقترن بهـا ، فمنتهى أمله أن يرى من خفق لهـا قلبه سـعيدة .. وبالفعل ينفذ الصديق ما طلب منه .. ويوم الزفاف تعرف الحبيبة القصـة كاملة ، فتهرع الى المستشفى حيث حبيبها المريض يعانى سكرات الموت .. وسرعان ما يفـارق الحياة بين يديها !

والفيلم يفيض بالحزن ، حتى أن العديد من المتفرجات كان يغمى عليهن بانتظـام ، فى كل حفلة ، وينقلن الى عربة اسعاف تقف عند باب السينما ، من شدة البكاء .. ونظرا لكميـة الدموع الضـخمة التى سالت من عيون المتفرجين ، كان النجـاح بالتـالى كبيرا ، فالنجـاح يرتبط طرديا بالدموع ، وهذا المعيـار التقليدى يذكرنا بالنجـاح المقرون بالدموع المسفوحة من أجل « **غادة الكاميليا** » ، سواء مثلتها روز اليوسف أو فاطمة رشـدى ، ويذكرنا بعذاب المتفرجين واستمتاعهم بآلام **سيرانودى برجراك وأحدب نوتردام** .. لقد خاطب عماد حمدى ، فى « سجى الليـل » قطـاع ضخم من جمهـور تكون ذوقه من خـلال كتابات « **مصطفى لطفى المنفلوطى** » ومسرحيات يوسف وهبى ، ومن الواضـح أن صناع أفلامه قد اكتشفوا أن أضمن وسـيلة

لاستمرار نجاح بطلهم هى أن يجعلوه يدور ، بلا نهاية ، فى دوائر مغلقة من الحب والقدر والتضحية والألم .

وفى أعوام قليلة ، وخلال العديد من الأفلام ، أصبح عماد حمدى فتى الشاشة الأول ، ومعشوق الجمهور الذى وجد فيه انسان يتحلى بصفات متميزة وساحرة ، ويعبر ، بشكل ما ، عن المثل العليا السائدة خلال الخمسينات ومنتصف الستينات .. انه أبعد ما يكون عن المرح ، يعيش مثل معظم الرومانسيين معزولا عن الحياة ، صاحب نفس عزيزة ، سريعة التأثر ، يتسم بسمو الروح وطهارة القلب ، يعتز بكرامته ، ولا يعرف الكره الى قلبه سبيلا ، هو بالغ النقاء ، بالغ الاخلاص ، وفى شخصيته يمتزج الرومانسية بالميلودراما ، فهو فى وحدته يأتى الأمل ممثلا فى علاقة روحية شفافة مع فتاة تبادله حبا بحب ، لكن العراقيل تقف فى طريقهما ، فيصبح نهبا للأحزان ، وفى الكثير من الأفلام يتعرض للغدر والخيانة والمؤامرات ، واذا كانت السينما المصرية تنهى أفلامها عادة بنهاية سعيدة ، فان أنجح أفلام عماد حمدى ــ جماهيريا ــ هى التى انتهت نهاية فاجعة !

التضحية بالذات واحدة من أهم القيم التى يمثلها عماد حمدى ، وهى قيمة ، شأنها شأن بقية القيم ، لا يمكن الحكم عليها بشكل مطلق ، ذلك أنها من الممكن أن تكون قيمة ايجابية بقدر ما يمكن أن تكون قيمة سلبية ، فالسؤال الذى يجب طرحه هنا هو : التضحية من أجل ماذا ؟

من قلب عشرات الأفلام التى مثلها عماد حمدى ستأتيك الاجابة .. من أجل لا شىء ، أو التضحية من أجل التضحية ! .. ولكن قبل أن نتعرض بالتفصيل لنماذج التضحية نتوقف عند فيلم « **الله معنا** » الذى أخرجه « **بدرخان** » ١٩٥٢ ، ذلك أنه الفيلم الوحيد ، بعد « السوق السوداء » ، الذى يبدو فيه عماد حمدى صاحب قضية ، ومدافع عن مبادىء تهم الوطن كله ، وهو على استعداد أن يضحى ، فى سبيل هذه المبادىء ، وأن يدفع من جسمه وروحه .. الثمن كاملا .

فى « الله معنا » يذهب عماد حمدى الى أرض فلسطين ليشارك فى حرب ١٩٤٨ .. وهناك يفقد ذراعه ويعود الى الوطن بعد اعلان دولة اسرائيل . وهو ممتلىء بالمرارة من أجل ضياع فلسطين ، وفى أكثر من موقف ، وعلى نحو بالغ التأثير ، لأنه بالغ الصدق ، يتحدث عماد حمدى ، بلهجة تفيض بالشجن ، عن ذلك الوطن المغتصب ، الذى ضاعت منه أجزاء ، كما ضاعت من جسده أجزاء ، ويعبر بوضوح عن حقيقة بالغة الأهمية ، هى أن ما يعذبه أن التضحية بذراعه ذهبت بلا مقابل ، فالأعداء لم يدفعوا ثمنها ،

ذلك أنهــا كانت نتيجــة خيــانة ، حدثت اثر انفجـــار ذخيرة فاسدة ، وبالتالى فانه يقـــرر أن يصفى حسابه مع الخونة أولا ، وهـــو على استعداد أن يضحى بحياته كلهـــا .. وبكل حماسة .. طالمـــا أن الغد ســـيصبح بلا خـــونة .

فى أفلام عماد حمدى اعلاء مطلـــق لقيمـــة التضحية ، وهى تمتزج وتختلط بقيـــم أخرى ذات طابع محبب ، مثل الوفـــاء ، والحب الروحى ، وغالبا ما يتـــم التعبير عن هذه القيم فى شـــكل يجمـــع بين الرومانســـية والميلودراما .

فى الفيلم المبكر ((**وداعا يــا غرامى**)) الذى أخرجه ((**عمر جميعى**)) ١٩٥٠ يلقى عمـــاد حمدى درسا طويلا مؤداة أنه اذا ما تعرضت الزوجـــة لفقد زوجهـــا فعليها أن تضحى بكل شىء فى ســـبيل أطفالها ، وأن تبعد تماما عن ذهنها فكرة الاقتران بآخر ، مهما كان هذا الآخر .

يبدأ الفيلم بعماد حمدى ــ المحامى الكبير، فى مكتبه الفخم ــ وهو يحكى لأرملة شابة من عميلاته ، جاءت تسأله عما اذا كان من المناســـب أن تتزوج برجل يحترمها ويتعهد بأن يرعى معها أبنائها ؟ . ان عماد حمدى يحكى قصة حيـــاته هو ، يحكى للسيدة عن مأساة ذلك الابن الذى تزوجت والدتـــه برجل آخـــر بعد وفاة والده .. ويبدأ الرجل فى تعذيبهـــا وابتزاز أموالها ، وعنـــدما يهم الابن ــ الذى لايزال طالبا بكلية الحقوق ــ فى مقـــاومة الرجل الشرير ((**فريد شوقى**)) ، يندفـــع الأخير فى التآمر ضد الشاب فيبلغ السلطات انه هارب من التجنيد ، وينتزع الشاب من بيته ومن كليته ومن خطيبته وجارته ((**فاتن حمامة**)) لينخرط فى صفوف الجيش بعد أن يرفض زوج والدته أن يدفـــع له ((البدلية)) .. وتنقطع علاقة الشاب بعالمه القـــديم .. وينقل الى منقباد ليصـــبح جندى مراسلة للضابط الكبير عباس فارس . وفى فيلا الضـــابط الكبير ، الممتلئة بالخـــدم ، يعيش شـــقيقه الأصـــغر ((**عمر الحريرى**)) ، الشاب العابث ، المقـــامر ، شبه المنحرف ! .. ويذهب عماد حمدى ، فى صباح أحد الأيـــام ، مع قائده ، لاستقبال زوجته القـــادمة من القطار . ويفاجأ ، ونفاجأ معـــه أن زوجتـــه ليست سوى حبيبته القديمة فاتن حمامة . وفى العربة التى يقودها عماد حمدى نشـــاهده فى أحـــد المواقف التقليدية : انه يستمع بوجـــه يفيض باللوعة والألم الى حديث الاشـــواق الذى يبثه الضـــابط لزوجتـــه .

من باب الوفـــاء للقـــائد يقدم عماد حمدى طلبا يتضمن رغبته فى ترك المكان والعودة الى المعسكر ، الا أن الضابط الكبير يرجىء النظر فى الموضوع .. ويحـــاول عماد حمدى المعذب ، أن يتهرب من مقـــابلة فاتن حمامة التى

تريد أن تشرح له ما حدث ، ولكن عبثا ، فالحبيبة القديمة تصر اصرارا شديدا . وتتسلل المرأة الى حجرة مكتب زوجها لتحدث حبيبها الذى ينتظرها فى ذات الوقت الذى يتسلل فيه الشاب العابث كى يسرق مبلغا من المال .. وسرعان ما يكتشف أمر المال المسروق ، وتحوم بعض الشبهات حول عماد حمدى حيث تشهد خادمة بأنها رأته وهو يعود الى حجرته مع الفجر .

من باب التضحية بالذات ، فى سبيل انقاذ سمعة الحبيبة ، يدعى عماد حمدى انه هو الذى سرق المال ، لكن فاتن حمامة تعترف لزوجها بكل شىء فيمسك بمسدسه لتنطلق رصاصة طائشة تصيبها فى مقتل وتموت بين يدى حبيبها .

يعود الفيلم الى البداية ليواصل الراوى قصته عن ذلك الشاب النبيل ، الطاهر ، المعذب ، الذى أصر أن يستكمل تعليمه بعد انتهاء مدة الخدمة العسكرية ، ويؤكد الدرس الذى تقتنع به الأرملة ، من خلال أمثولة حياته ، وهو ضرورة التضحية ، مهما كانت الظروف ، وضرورة الوفاء ، مهما كان الثمن ، وبينما ينظر الى صورة حبيبته المتوفاة ، والتى سيعيش على ذكراها ، الى الأبد ، تنصرف المرأة وقد اتخذت قرارا نهائيا بأن تظل هكذا أرملة .. مدى الحياة .

لكن بعيدا عن المغالاة فى التأكيد على قيمتى التضحية والوفاء ، نلمس دعوة أخلاقية ايجابية فى بعض الأفلام ، تحض على نوع عقلانى من التضحية من أجل الأبناء .. فمثلا فى ((**الحرمان**)) ١٩٥٣ من اخراج ((**عاطف سالم**)) تنفصل ((**زينات صدقى**)) عن زوجها الجاد ، المحترم ، لأنها تريد أن تعمل بالتمثيل ، وترتبك حياة الزوج الحائر مع ابنته الطفلة فيروز التى يصحبها معه الى المصنع الذى يعمل فيه كمهندس . وتتسبب الطفلة أثناء لعبها فى حادث يصاب فيه والدها فتهرب من المكان .. وتنخرط والدها — مع والدتها — فى البحث المضنى عن وحيدتهما .. ومن خلال البحث يدركان أن مصيرهما مشترك وأن عليهما أن يتفاهما من أجل مستقبلهما المتمثل فى الابنة .

وفى ((**حياة أو موت**)) ١٩٥٤ **لكمال الشيخ** يظهر عماد حمدى كمريض بالقلب ، ترتبط زوجته بوالدتها على نحو يهدد كيان الأسرة .. ويمر الزوج بظروف صعبة عندما يفصل من العمل ليعود الى البيت منكسرا ، ليلة العيد .. وتصر زوجته على الذهاب الى والدتها ، وعندما يرفض تتركه مع ابنتهما وتغادر الشقة . ويصاب الرجل بنوبة قلبية .. وتذهب الطفلة لتحضر له الدواء . ويخطىء الصيدلى فى تركيب الدواء فيضع مادة سامة بدلا من مادة أخرى .. ويتنبه الصيدلى للخطأ فيبلغ الشرطة ، وتتوه الطفلة

فى شوارع القاهرة .. وتناشد الاذاعة المواطنين ، المرة تلو المرة ، للمشاركة فى البحث عن طفلة تحمل زجاجة بها مادة سامة .. وتستمع الأم للنداء ، وتدرك الزوجة ، وهى تستمع للنداء ، أنها كانت أبعد ما تكون عن الاحساس بالمسئولية ، وأنها لم تعرف شيئا عن فضيلة التضحية ، فطالما أنها رزقت بطفلة ، فانه يصبح لزاما عليها أن تبقى الى جانبها ، وألا تحرمها من والدها ، حتى لو كان هذا الوالد يعانى من المرض ، ويعيش فى ظروف مالية صعبة .

وفى « **شاطىء الذكريات** » **لعز الدين ذو الفقار** ١٩٥٥ نلمس فكرة بناءة وبديعة ، تعطى لهذا الفيلم قيمة خاصة ، بل وتجعله من أفضل الأفلام التى أعطت معنى عميقا لمفهوم التضحية بل ولمفهوم الأبناء .. « **شكرى سرحان** » فى هذا الفيلم هو شقيق عماد حمدى ، لكنه على النقيض منه ، فهو مستهتر لا خلاق له ، أقرب الى الاجرام ، وهو يغتصب « **شادية** » التى تصبح حاملا منه .. ويتقدم عماد حمدى ، الفارس النبيل لينقذ سمعتها ويتزوج منها ويعطى اسمه لوليدها .. ويدخل الأخ الفاسد السجن عقابا على جرائم متعددة .. وطوال الفيلم يزداد تعلق عماد حمدى بالطفل الذى ينمو بين يديه ، ويصبح شغوفا به ، بل قطعة من نفسه . وبعد سنوات يخرج الشقيق من السجن وينطلق كالعاصفة مهددا عالم حماد حمدى الآمن ، مطالبا بابنه .. الا أن عماد حمدى الذى يعتبر نفسه الوالد الحقيقى للطفل يصارع ، من أجله ، بكل ما أوتى من قوة ، وهو ، على استعداد للتضحية من أجله ، الى آخر مدى .. فهنا ، فى شاطىء الذكريات ، الطفل لمن يربيه ، ولمن يرعاه ويشقى من أجله ، لا لمن ينجبه .

ينتهى فيلم « **وداعا يا غرامى** » بعماد حمدى وهو على مشارف الكهولة ، فالشعر الأبيض يغطى جوانب رأسه ، وهو ، كما سبق الاشارة ، يضع صورة حبيبته التى فارقت الحياة الى جانب سريره حتى تكون أول ما يراه عندما يستيقظ وآخر ما يراه عندما ينام .. والفيلم يوحى ، بل يؤكد بأن العاشق الوحيد ، الناجح عمليا ، الحزين ، سيعيش حياته الخاصة ، الى الأبد ، على هذا المنوال من الوفاء .

واذا كانت التضحية من أجل الأبناء ، فى الأفلام السابقة ، تتضمن معان ايجابية ، بدرجات متفاوتة ، فان الوفاء هنا يصبح قيمة سلبية ، ستزداد سلبية فى أفلام تالية ، فالماضى يصبح أقوى من الحاضر ، بل هو يصادر المستقبل أيضا ... ان الموتى ، فى العديد من أفلام عماد حمدى ، يسيطرون على الأحياء .. وتتجه الارادة الانسانية ، بكاملها ، لا الى تشكيل الحياة القادمة ، ولكن الى اجترار ذكريات الأيام الخوالى .. ان الوفاء كما يمثله عماد حمدى ، فى بعد من أبعاده ، ليس سوى هزيمة

كاملة فى مواجهة الواقع وتجاوز الماضى وصنع المستقبل .. ان الوفاء هى الستارة الجميلة التى تخفى وراءها عجزا مروعا واستسلاما مهينا لتحديات الحياة .. وربما سيثير دهشتنا ، الآن ، ونحن نراجع ، أكثر أفلام عماد حمدى نجاحا ، من الناحية الجماهيرية ، أننتبين فيها ما تتضمنه من ضعف وتهالك الارادة ، الى درجة تقترب من الانتحار .. فلننظر الى « **انى راحلة** » ١٩٥٥ و « **بين الأطلال** » ١٩٥٩ ، والفيلمان عن روايتين **ليوسف السباعى** ومن اخراج « **عز الدين ذو الفقار** » .

تقول « **مديحة يسرى** » ، بطلة ومنتجة « انى راحلة » ، فى الكتالوج الذى وزع مع عرض الفيلم « لم أشأ التدخل فى اختيار النجم الذى يصلح للقيام بدور البطولة فى هذه القصة . بل تركت هذه المهمة للجمهور نفسه اذ عقدت مسابقة لاختيار هذا البطل ، فلما أجمعت أغلب الآراء على عماد حمدى سارعت فاتفقت معه على دور البطولة » ... وسواء كانت مشاركة الجمهور فى اختيار البطل حقيقية أم لا ، فان عماد حمدى ، فتى الشاشة الأول ، بحزنه ، ووفائه ، وقدرته على الحب ، واستعداده للتضحية ، كان أنسب الوجوه للقيام بدور العاشق المهزوم .

يبدأ « انى راحلة » فى مكان منعزل تماما .. العاشق الذى فارق الحياة ممددا على الفراش بينما تكتب البطلة رسالة طويلة تحكى فيها القصة كاملة : عايدة أو مديحة يسرى تحب الضابط احمد أو عماد حمدى ، والدها واحد من الأثرياء الكبار ، يرشح لها الشاب الخليع توتو بك أو « **رشدى أباظة** » ، سليل الباشوات ، والجميع أقرباء تتفاوت درجة قراباتهم .. وبعد تزمر هزيل ، ترضخ الفتاة لمطلب والدها ، ويتزوج عماد حمدى بفتاة لا يحبها .. وتتوالى الأحداث القليلة ، ذات الطابع الفجائى ، فتموت زوجة عماد حمدى ، وترفض مديحة يسرى الحياة مع رجل يخونها بانتظام .. ويلتقى الحبيبان مرة أخرى ، بعد أن تحررا من روابطهما .. وهاهما يختليان فى مكان بعيد عن العيون والضغوط ، فماذا بعد ؟

ان المصير التعس ، لسبب ما ، ينتظرهما ، فالحبيب يصاب بانفجار فى أمعائه ويفارق الحياة بين ذراعيها قبل أن تتمكن من اسعافه .. وسرعان ما تقتنع بأن الوفاء يحتم عليها أن ترحل الى الحبيب فى عالم الأموات ! هكذا .. بلا تردد أو اعمال تفكير . وتكتب رسالتها الطويلة المملة ، ذات الطابع السقيم ، والمتلئة بتساؤلات متكلفة من نوع تلك التساؤلات التى طبعت فى الاعلانات والتى تقول « الا يحتمل أن تعود اليه الحياة ؟ أليس الله بقادر على كل شىء ؟ قادر على أن يحيى العظام وهى رميم ؟ هذه ليست عظاما ولا رميما بل لم تصبح بعد كذلك .. فهى مازالت أحمد كما هو .. وكما كان دائما ! » .. وبعد أن تنتهى من رسالتها تشعل النار فى المكان لتحترق مع حبيبها الميت .

ولا يمكن أن نرجع صورة عماد حمدى كبطل فردى معذب ، مهزوم ، يضنيه الحب ، الى رغبته الخاصة ، أو حتى الى رغبة صناع أفلامه ، ولكنها ترجع الى المناخ الفكرى والنفس السائد ، والذى ينتمى الى نوع من الرومانسية السلبية ، الممتزجة بالميلودراما .. فالتيار السائد ، فى الرومانسية المصرية ، كما يمثلها مصطفى لطفى المنفلوطى ومحمد عبد الحليم عبد الله ويوسف السباعى ، تقدم شخصيات هشة ، هزيلة نفسيا ، محدودة الآفاق ، خائرة الارادة ، متورمة عاطفيا ، تحتج احتجاجا مترددا وضعيفا ضد قيم مجتمعها ، ولكنها، فى النهاية، اما أن تخضع له ، أو تكتفى بالانتحار .. وتأتى الميلودراما هنا ، بما تحمله من صدفة ومفاجآت ويد طولى للقدر لتعوض شيئا من ضعف التحليل الاجتماعى وضآلة الوعى بتناقضات الواقع ، وعدم اتخاذ مواقف واضحة من الصراعات المعتملة فى قلب المجتمع .. ان عماد حمدى ، فارس الأحزان المهزوم ، يبدو ، كما لو كان ، فى بعد من أبعاده ، نتاج ذلك المزيج من الرومانسية السلبية والميلودراما المؤمنة بالصدفة والقدر .

عملت الصحافة على الربط بين صورة الفتى الأول على الشاشة وبين صورته فى الواقع ، فعندما انفصل عماد حمدى عن زوجته شادية عام ١٩٥٦ تابعت الصحافة الفنية هذا الموضوع كما لو كان أحد الأفلام السينمائية ، فمثلا ، قامت مجلة الكواكب فى ٢٩ مايو ١٩٥٦ بنشر موضوع طويل تحت عنوان « قصة الطلاق الذى تأخر عاما كاملا » ... جاء فيه « لقد كان كاتب قصته الأخيرة من غير البشر ، كان القدر ! وهو اليوم يبكى . ترى هل تشفع له دموعه عند القدر ، فيخفف من قسوة الخاتمة » .

ونشرت المجلة صور « **حورية محمد** » ثم « **فتحية شريف** » ثم «**شادية**» . وتحت الصورة الأولى كتب تعليق يقول « حبه الأول » ثم «حبه الثانى» وكتب تحت صورة شادية « حبه الثالث الذى انتهى بمأساة » أما صورة عماد حمدى وهو فى حالة شجن فمكتوب تحتها « دعونى لهمى وأحزانى » .

وفى الوقت الذى دأبت فيه مجلة روز اليوسف على رسم عماد حمدى فى شكل طائر البشاروش الحزين ، أخذ عماد حمدى يتكلم ، بذات الطريقة التى يتحدث بها فى أفلامه ، فهو يقول للصحفى « **محمد السيد شوشة** » الذى أصدر عنه كتابا صغيرا باسم « **الدون جوان الحزين** » ، بعد الانفصال بأسابيع قليلة — يقول بلهجة مبللة بالدموع « كانت شادية تحمل اسمى .. ان شعورا عميقا بما أصابنى من ظلم وغبن يسيطر على أعصابى ، ولكن الايمان يملأ قلبى ، لانى أثق فى العدالة الالهية ثقة عمياء ، ولهذا أحب أن أكون ضحية الى النهاية لتقول العدالة الالهية كلمتها الحاسمة » .

هكذا ساهمت العديد من العناصر فى رسم أبعاد عماد حمدى : الذوق العام للجمهور ، طبيعة الرومانسية فى الأدب والفن المصرى ، بما يشوبها من سلبية وضعف ، والميل لمعالجة الأمور ، فى قصص الأفلام ، معالجة ميلودرامية ، تقوم فيها الصدفة والقدر بدور البطولة غير المنظورة ، ثم تكوين عماد حمدى الشخصى ، فضلا عن الصحافة الفنية التى أكدت أنه فى الحياة ، شأنه شأن الفن ، يعيش معذبا ، وحيدا ، فريسة للظلم ، نبيلا ، مؤمنا بالعدالة الشاعرية ، ضحية ، يستعذب الألم ويقبله برحابة صدر .

فى « بين الأطلال » ، أكثر أفلام عماد حمدى نجاحا ، يظهر ككاتب للروايات ، ولا نكاد نعرف شيئا عن نوع رواياته ، أو حتى ميوله الفكرية .. كل ما نعرفه أنه يسكن قصرا جميلا ، متزوج من ابنة عمه المريضة ، طريحة الفراش ... وهو يقع فى الحب — من أول نظرة — عندما يرى الفتاة الرقيقة منى أو فاتن حمامة ، جالسة كالملاك الطاهر فى حديقة أحد الأندية ، تقرأ برضاء واحدة من رواياته ، وهى ، على عكس بقية الشباب ، لا تميل الى الانطلاق ولا تنغمس فى الرقص ، وسرعان ما تبادله حبا بحب .. ولكنه من باب الوفاء لزوجته — والتى لا يحبها — يرفض فكرة الزواج من منى ، وتتزوج هى من رجل لا تحبه ، وتسافر معه الى بلاد بعيدة . لكنهما يتناجيان عن بعد .. وكعادة العشاق المنهارين يغرق أحمد فى الخمر ، وتشعر زوجته العليلة بما يعانيه زوجها من وحدة وشقاء ، فتتقدم على التضحية بنفسها عندما تقبل أن تحمل جنينا تعرف أنه سيكون سببا فى وفاتها ... ومع الأيام يزداد الروائى انهيارا .. وينتقل الى المستشفى فى حالة خطرة اثر حادث اليم وقع لسيارته وهو يقودها بجنون بعد أن تجرع منكرا كثيرا . وعندما تعود منى — التى أصبحت أما — وتعلم بالحادث تهرول الى المستشفى لتعيش فى خدمته خلال أيامه الأخيرة . ويضطر زوجها الى طلاقها فتنتقل الى مسكن أحمد لرعاية زوجته المريضة التى على وشك الوضع ، وتموت زوجة الروائى وهى تضع وليدة تتولى منى تربيتها فى ذلك القصر الذى يصبح مثل الأطلال ، ولكن أطلال معبد لا تزال البطلة مؤمنة بعقيدته وطقوسه ، وبالتالى فهى تنسحب من الحياة كلها لتعيش راهبة ، متعبدة ، بين الأطلال .

وتدور أحداث الفيلم ومشاهده اما داخل الأماكن المغلقة أو حدائق الأندية ، أو أمام المناظر الطبيعية ، ففى مثل هذا النوع من الأفلام لن تجد أثرا من دفء الحياة فى شوارع الواقع .. وعلى طريقة انى راحلة تتردد عبارات انشائية لها قرع الطبول مثل « أيتها الشمس لا ترحلى حتى تشهدى على أن حبى لها خالد مثلك » أو « وأنت .. أنت يا توأم الروح .. يا منية النفس الدائمة الخالدة . يا أنشودة القلب فى كل زمان

ومكان . مهما نأيت .. ومهما هجرت ، عندما تشاهدين القرص الأحمر الدامى على وشك الغروب .. أرقبيه جيدا . فاذا ما رأيت مغيبه .. فأذكرينى » .

وبالطبع كانت هذه الكلمات التى طبعت فى الاعلانات من اشهر الجمل المأثورة فى فترة عرض الفيلم ... ان رواية « بين الأطلال » ، مثلها كمثل « انى راحلة » ــ تكاد تقل فيهما الحركة المادية ، فهى لا تهتم بالأحداث بقدر اهتمامها المفرط بوصف طوفان الشاعر الذى يتدفق عبر مئات الصفحات .. وجاء الفيلم ترجمة لهذه الحقيقة ، فعماد حمدى يقف عند النافذة مرددا كلمة « منى » مرات متعددة ، أو يتجه نحو الشجرة الجرداء التى كان يجلس تحتها مع حبيبته ، ليركع على ركبتيه صوب الشمس الغاربة ، مرددا فقرات عاطفية كالسالفة الذكر .

وربما تلمس فى « بين الأطلال » حرفية متقدمة من جانب المخرج الفنان عز الدين ذو الفقار ، وسيلفت نظرنا عماد حمدى ، فى العديد من المواقف ، بقوة أدائه وصدقه ، فضلا عن تفهمه الداخلى الكامل لتطور انفعالاته .. فمثلا ، عندما تدخل زوجته المريضة الى حجرته لتقدم له فنجانا من القهوة ، تهتز يدها الضعيفة بالقرب من مكتبه فتنسكب القهوة على الأوراق التى انتهى من كتابتها ، فينتفض واقفا لتلمع عينيه بالغضب ، للحظة واحدة فقط ، فعندما يرى وجهها المفعم بالألم والشعور بالذنب والهوان ، تحل الرحمة سريعا مكان الغضب ، فيبدو مشفقا عليها تماما .

سنجد فى « بين الأطلال » تصوير جيد ، وايقاع متدفق ، والعديد من المزايا الأخرى ... لكن الفيلم ، فى مجمله ، يبدو لنا الآن كما لو كان عملا موغلا فى القدم ! ربما بسبب رؤيته الرومانسية ذات الطابع السلبى ، والتى يشوبها بعض الميلودراما ، والتى تكاد لا ترى شيئا من فرط العواطف الذاتية المتورمة ، مهنا ، ليس فى العالم سوى رجل يحب امرأة .. بلا أمل .. ولأن الرجل يريد أن يكون وفيا ، فانه يظل مبقيا على زواجه من ابنة عمه العليلة والتى لم يحبها يوما ! وهو ، على الرغم من وفائه لها ، الا أنه ، ببساطة ، يعيش بخياله وقلبه وعقلة مع حبيبته « منى » ! .

المهنة التى يعمل بها بطل « بين الأطلال » هى تاليف الروايات ، أى أن لديه خبرة بالحياة ، الا أن هذه الخبرة لا تظهر فى أى موقف من مواقف الفيلم .. فالمتفرج لا يراه الا وهو يبث لواعج الغرام ، أو فى حالة هيام بذكر الحبيبة ، أو وهو يترنح من شدة التسكر .. لينسى ! . وهو يموت مرتين . يموت معنويا عندما تتركه حبيبته فيستسلم لليأس ، ومرة ثانية يغادر الحياة عندما يقع له حادث التصادم الذى كان

محتما منذ البداية .. انه عالم مغلق تماما ، ضيق الى حد الاختناق ، كئيب كآبة مروعة ، آثم ، لا تهب عليه أية نسائم من الواقع .

عفوا ، هنا بعض القسوة فى تقييم الفيلم ، ربما لأننا لم نضع فى الاعتبار أن ثمة ربع قرن يفصلنا عن تاريخ عرض الفيلم ، لذلك فانه يمكن القول بأن « بين الأطلال » كان يعبر بأسلوب بليغ عن قيم ومشاعر واهتمامات قطاع لا يستهان به من جمهور هذه الفترة .. وجدير بنا أن نلاحظ ذلك الاستقبال النقدى — المتحمس للفيلم — والذى يشر بغلبة الذوق الرومانسى ، المشبع بالميلودراما على الذوق العام .. ففى ٥٩/٢/٢٦ كتبت صباح الخير تقول « الفيلم كله ينقلك الى سحابة جميلة ، خارج نفسك وحياتك وعالمك ومشاكلك .. وأقول سحابة جميلة رغم أنك ستخرج دامع العينين مهصور الفؤاد » . وكتب زكى طليمات فى مجلة الكواكب ٥٩/٣/٣ يقول « مثلما طلب العاشق ابن الخمسين من معشوقته ابنة العشرين أن تذكره كلما انحدر قرص الشمس الدامى نحو المغيب ، فاننا نطلب الى الجمهور أن يذكر هذا الفيلم كلما ساء ظنه فى السينما المصرية » .

ولعل شهادة الكاتب أنور عبد الملك أن تكون أكثر الشهادات دلالة ، فالمفكر اليسارى يقول ، فى مجلة الاذاعة ٥٩/٢/٢٨ « .. فشلت فى أن أظل ناقدا أمام بين الأطلال وسرعان ما تحولت الى متفرج كالآخرين من حولى ، الى انسان يمارس مأساة انسانية ، ويتألم لها ، ويعيش فيها بكل جوارحه .. وكنت ، بين الآونة والأخرى ، أشعر أننى أستعيد قدرتى على التحليل النقدى ، فأتبين نقطة ضعف أو نقص ، وأتمنى لو كان هذا الأمر أو ذاك أحسن مما كان . لكن هذه اللحظات الموضوعية لم تصمد أمام المشاعر الجياشة التى ثارت فى قلبى هذه الليلة » .

اذن فقد كان « بين الأطلال » تعبير نموذجى عن الذوق السائد فى أواخر الخمسينات ، وهذا ما يفسر ، بشكل ما ، ذلك الفشل الكبير الذى أصاب فيلم « أذكرينى » الذى أخرجه هنرى بركات عن ذات الرواية عام ١٩٧٧ .. حقا كان من الصعب أن تقوم نجلاء فتحى بدور قامت به فاتن حمامة من قبل ، لكن محمود ياسين كان معقولا ، وبذل بركات جهدا جادا وموفقا .. لكن مقتل الفيلم كان على يد جمهور ١٩٧٧ القلق ، المؤرق بمشاكل يومية ملحة ، ذو النزعة العملية ، النفعية ، الذى كان من العسير عليه جدا أن يتحمل متابعة عذاب عاشقين لمدة ساعتين .

يموت عماد حمدى فى « بين الأطلال » ، كما مات من قبل فى « انى راحلة » وعشرات الأفلام الأخرى ، وكما سيموت فى عشرات الأفلام اللاحقة ، وهذا ما يعنى ، جوهريا ، أنه بطل لا يحمل مقومات بقائه على قيد

الحيـاة ، فهـو بقلبه الكسير ، وروحه الهـائمة ، وطيبته المتناهية ، لا يكاد يقوى على خوض الصراعات ، وبالتالى يبدو مهزوما أو فى طريقـه الى الهزيمـة .

عماد حمدى هو الممثل الوحيد ، باستثناء حسين صدقى ، الذى لـم يؤدى دور الشرير ، ولو مرة واحـدة ، وفى المرات القليلة التى بـدا فيها قريبـا من المسلك الشرير ، فان صناع أفلامه يحرصون على احاطة هذا المسلك بسلسلة من المبررات القـوية ، من خـارج روح البطل الـذى لا تشوبهـا شائبة .. ففى « ليلة من عمرى » لعاطف سالم ١٩٥٤ ، يتزوج عماد حمدى سرا من شادية ، ويسافر قبل ن يعرف أنهـا حامل منـه .. وبعد عودته تحـاول الاتصال به ، ولكن القدر ــ صاحب اليد الطـولى ــ يتدخل فتصاب الزوجة فى جادث تفقد الذاكرة على أثره ... وصدفة يعثر عليها عماد حمدى .. وتعود لها ذاكرتها بعد أن ترى طفلها .

وفى « موعد مع السعادة » يغتصب عماد حمدى الفتاة التى تحبه فاتن حمامة .. ولكنه كان فى حالة سكر شديد ، حتى انه عنـدما يفيق ، لا يكاد يتذكر شيئا عن هذه الواقعة .

لقد حافظت السينما المصرية على نقـاء فتاها الأول الى درجـة جعلته أقرب الى الملائكة منه الى البشر ، وربما لن نستطيع أن نتذكر ــ الا بصعوبة شديدة ــ صورة عماد حمدى وهو بملابس الفلاحين ، أو وهو يتصبب عرقا أمام احـدى المـاكينات ، أو وهـو يجلبان رجل شـعبى .. وليست مصادفة الا يلتقى مع توفيـق صالح مثلا ، مخرج « درب المهابيل » و « صراع الأبطـال » و « المتمردون » و « يوميـات نائب فى الأرياف » و « السيد البلطى » ، وهذه كلهـا أفلام واقعية ، وليسـت مصـادفة أيضا الا يلتقى بيوسف شاهين ، ولو مرة واحـدة ، ذلك أن أبطـال يوسـف شاهين ، اجمالا ، اما يصارعون من أجل البقاء على قيد الحياة ، واما يعبرون عن هموم تتجـاوز مجـرد العذاب من أجل حب ضائع .. وحتى صلاح أبو سـيف ، بعد أن أسـند البطـولة لعماد حمدى ، فى الفيـلم الرومانسى « دايما فى قلبى » ، لم يلتقى به ، طوال أنغمـاسه الخلاق فى أفلامه الواقعية الشـهيرة : « لك يوم يا ظالم » و « الأسـطى حسن » و « ريا وسكينة » و « الوحش » و « شـباب امرأة » و « الفتوة »، ولم يلتقى به الا من خـلال احدى شـخصيات احسان عبد القـدوس فى روايـة « لا أنـام » .

فى المقـابل ، كان من طبائع الأمور أن يصبح عماد حمدى القاسـم المشترك فى أفـلام المخرجين الذين يميلون الى الرومانسـية مثل عز الدين ذو الفقـار وبركات وأحمد ضياء الدين ومحمود ذو الفقار ، أو يميلون الى الميلودراما مثل حسن الامام وحلمى رفلة .

بمرور الأيام ، ومع تقدم العمر ، وازدياد زحف التجاعيد — بصرامة — فوق وجه عماد حمدى ، كان لابد أن يتخلى عن دور الفتى الأول ، الضائع فى السحاب ، ليقوم بدور الكهل الذى يواجه حياة قاسية ، وهو على مشارف الشيخوخة .

فى هذه المرحلة ، اقترب عماد حمدى من الأرض ، حقا ظل حاملا معه عناصر الهزيمة ، ولكنها لم تكن بسبب القدر ، كما كانت فى الأيام الماضية ، ذلك أن الواقع ، بكل ثقله ، وتناقضاته ، وصراعاته ، أصبح ، منذ الآن ، يقتحم حياة رجل فى طور الأفول .

بالطبع ثمة عشرات الأفلام الهزيلة ، المكررة ، قدمت عماد حمدى فى دور العجوز المراهق ، الذى يظل يطارد البطلة ، طوال نصف الفيلم ، حتى يحصل عليها ، ويتعرض طوال النصف الثانى ، الى العديد من الاهانات .

بعيدا عن هذه النوعية من الأفلام ، تبرز أدوار عماد حمدى التى تعد من أفضل انجازات السينما المصرية... أحسن عاكف فى «خان الخليلى» الذى أخرجه عاطف سالم ١٩٦٦ ، و «أنيس زكى» فى «ثرثرة فوق النيل» لحسين كمال عام ١٩٧٢ وسلطان فى « سواق الأتوبيس » لعاطف الطيب ١٩٨٣ .. وهذا على سبيل المثل لا الحصر .

استفاد عماد حمدى وهو يقوم بدور أحمد عاكف بخبرته الطويلة ودرايته بمشاعر تلك الشخصية البديعة التى صاغها نجيب محفوظ خلال روايته الشهيرة.. ان أحمد عاكف كما يقول الدكتور محمد مندور فى كتابه « قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » أنموذج بشرى لتلك الطبقة الوسطى ، التى تكون العمود الفقرى فى المجتمع المصرى ، وتكون همزة الوصل بين طبقة العمال الكادحين والسادة المترفين ، بل لعلها الطبقة القلقة المعذبة ، التى لا تريد أن تطمئن الى الحياة كما تطمئن الطبقة الدنيا ، كما لا تستطيع أن تشبع طموحها ، فترتفع الى مستوى الطبقة العليا ، وتدخل بين صفوفها لتتمتع بما تنعم به تلك الطبقة من مال وجاه وسلطان . وبالرغم من هذا القلق والعذاب المقيم ، فان تلك الطبقة لا تخلو من فضائل رائعة ، بل لعلها تنفرد دون غيرها بطائفة من الفضائل التى ترفع من قيمة الانسانية . وفى رأس الفضائل يأتى الاحساس الصارم بالمسئولية العائلية والتضحية فى سبيل الأسرة ، والتفانى فى سبيل الأهل والاخوة » .

تدور أحداث الرواية ، زمنيا ، فى دوامة الحرب العالمية الثانية ، ومكانيا ، فى قلب القاهرة الشعبية ، وها هو عماد حمدى يأتى الى الحارة قادما من السكاكينى ، كان عليه أن يقوم بدور مسئول الأسرة بعد خروج والده من العمل ، وينجح ، بصعوبة ، أن يوفر لشقيقه الأصغر فرصة التعليم العالى لكى ينتشل الأسرة ، فيما بعد ، من حال لحال .. لكنه يكتشف أن قطار الزمن السريع ، القاسى ، تركه كهلا .. لكن العزاء يأتى

عن طريق قناعة أحمد عاكف بأنه «عبقرية مضطهدة»،يعبر عنها عماد حمدى بنظرة استعلاء خجولة ، لا تكاد تتبدى من خـــلال احباطاته المتـــوالية وملابسه ذات الطابع الرث ، ويقتحم الأمل حياته ، من خـــلال حبه لجارته الشابة الصغيرة نوال « سميرة أحمد » ، لكن هذا الأمل سرعان ما يتحطم بقسوة على يد شقيقه رشدى « حسن يوســف » الذى نقل حديثــا من أسيوط الى القـــاهرة ، ويضطر ، بطلنا البائس ، الى التضحية مرة أخرى، فيزداد انغلاقا على نفسه ، ومع تتابع المشاهد ، يجعلنا عمـــاد حمدى ، باقتدار هائل ، نحس ، وبقوة ، مأساة ابن الأسرة المتوسطة التى اغلقت أمامه كل الطرق الا طريق المزيد من التضــحيات .. ويمرض الشقيق ، نتيجـــة تبديده لطاقته وصحته ، ويموت مسلولا ، وبهـــذا يضيع أنجـــاز أحمد عاكف الوحيد .. وفى مشـــهد بالغ التأثير ، يجهش عمـــاد حمـــدى بالبـــكاء ، ويلقى بنفسه على سرير شقيقه الخالى ، كما لو كان يرثى حياته كلهـــا ، فضلا عن بـــكاء شقيقه الراحل ، والذى راهن عليـــه .. فلـــم يخسر الرهـــان فحسب ، بل خسر كل شىء .

هزيمة عماد حمدى فى خان الخليلى هى تعبير عن هزيمـــة طبقة حائرة ، مسحوقة ، فى ظل وطن مستعمر ، مطالب بأن يدفـــع فـــاتورة حرب يخوضها المستعمر ! ..

فى « ثرثرة فوق النيـــل » يطالعنا عماد حمدى فى دور الرجل المنسى ، الوحيـــد ، الضـــــائع ، « أنيس زكى » ، الـــذى يقترب من أعتـــاب الشيخوخة .. واذا كان الموظف المعذب فى « خـــان الخليلى » وجد شيئا من التوازن النفسى بأن يعيش بوهم أنه « عبقرية مضطهدة » ، فان الموظف الذى ضاعت حياته ، بلا انجـــازات تذكر ، وجد خلاصه الفردى فى أن يغرق وعيه وعقله أو قبـــايا وعيه وعقله فى المخـــدرات التى يدخنها بشراهة ما بعـــدها شراهة .. ان هزيمتـــه هنا ، مثل هزيمـــة أحمد عاكف ، تأتى لأســـباب واقعية تماما ، وليست لأســـباب رومانسية ، كما كان الحال فى مراحل سابقة . عماد حمدى فى الثرثرة ، شأنه شأن الملايين لـــم يدعى للمشاركة ، فأمور الوطن تسيرها ، فى النهـــاية ، مجموعة صغيرة ، وطنية فى جوهرها ، ولكنها أبوية ، يصـــبح الملايين فى ظلها أقرب الى الرعـــايا منهم الى المواطنين .. « أنيس زكى » معزول ، لأســـباب خـــارجة عن ارادته ، وهـــو ، بمرور الوقت ، يستمرىء هذه العزلة ، ويتكيف معها .. لكن أحـــداث الوطن تقتحم حيـــاته ، وفى مشـــهد بديع ، فى مدينة السويس المحطمة ، المهجورة ، بعد هزيمـــة ١٩٦٧ ، يتلفت عماد حمدى حـــوله فيكاد يسمع صوت أطفال وهميين يلعبون ويتصايحون ، الا أن البيـــوت المدمرة ، والشـــوارع الخالية الموحشة وأرجوحة الأطفـــال التى علاهـــا تراب ، والنـــوافذ المحترقة ، كلهـــا صور تقتحم وعيه بقوة فيبدو كمـــا

لو كان يفيق من آثار الدخان الأزرق المتراكم فى ثنايا عقله فتغرورق عيناه بالدموع ، ويصرخ من أعماقه ، دون أن يفتح فمه « فين الناس .. راحوا فين » ؟ .. هنا ، فى هذا المشهد الهائل ، يعبر عماد حمدى ، على نحو صادق ، عن شعوره الدامى بوطن يتعرض للضياع .

بدأ عماد حمدى حياته السينمائية بدوره القوى فى الفيلم الهام « السوق السوداء » ، ومن المفارقات أن يكون آخر دور له ، على الشاشة، هو دور « سلطان » رب الأسرة العجوز ، فى الفيلم الهام « سواق الأتوبيس » .. فى الفيلم الأخير وشائج صلة حميمة تربطه بالفيلم الأول .. كان « السوق السوداء » يقف موقفا عنيفا ضد طبقة المستغلين، اللصوص ، التى بدأت تطفو على سطح المجتمع المصرى ، خلال الحرب العالمية الثانية .. وجاء « سواق الأتوبيس » ليفضح طبقة طفيلية شرهة بدأت تنهب خيرات البلاد ، خلال سنوات الانفتاح .. « سلطان » هو صاحب ورشة نجارة ، بناها بجهده وعرقه وذراعيه ، وجعلها تنبض بالحياة والانتاج ، ولكن قيم الانفتاح الفاسدة التى توغلت فى أرواح أزواج بناته سرعان ما تتحول الى رغبة مشينة فى الاستيلاء على الورشة لتحويلها اما الى بوتيكات أو معارض موبيليات .. ويشهد عماد حمدى عالمه وهو يتهاوى . حقا ، ان ابنه حسن « نور الشريف » يقاتل من اجل أن يبقى الورشة — رمز العمل الشريف — حيا ، لكن أصحاب النفوس الوضيعة ، والذين تعلموا أن المكسب السريع ، بأى طريق ، هو السبيل الوحيد للبقاء ، يتكالبون لمحاصرة العجوز وابنه .. وأحسب ان ثمة مشهدين ، لا يمكن نسيانهما ، فى هذا الفيلم ، سيعدان ، مستقبلا ، من كلاسيكيات السينما المصرية ، التى ستصلح للدراسة والتأمل .. المشهد الأول عندما يعود نور الشريف الى والده العليل بعد رحلته الخائبة الى شقيقاته فى بورسعيد ودمياط ، بحثا عمن يقف الى جانب بقاء الورشة واستمرارها .. فى شقة سلطان البسيطة الأثاث تلتقى عيون الابن والأب ، وبنظرة واحدة يعرف الأب ما حدث فيحل الحزن محل القلق والترقب ، وبنظرة واحدة يعبر الابن عن مزيج من الألم والشفقة .. لقطة أغنى وأقوى من أى حوار .. وفى مشهد لاحق ينسحب سلطان من الصالة ليدخل حجرته طالبا من زوجته أن تغلق النافذة ، ويتمدد على فراشه مستسلما للموت المادى بعد أن قتل معنويا وروحيا .. هذه هى اللقطة الأخيرة لعماد حمدى ، فارس الأحزان المهزوم ، وهى ، من خلال روح الفيلم ، تحملنا مسئولية الوقوف ، بشكل ما ، مع بقاء واستمرار الورشة ، وتشحننا ، على نحو فريد ، كى نقف ضد القيم التى تمثلها البوتيكات ، الانجاز البائس لسنوات من العبث والضياع .



البئر

جار النبى الحلو

قالت هى النحيلة : ان الليل قادم بعد النهار وعلى ان أستعد له حتى لا يقتلنى النهار القادم بعد الليل .

وكانت فى الحجرة وحيدة ، لم تنعكس صورتها على المرآة فى الدولاب المقابل . البلاط أبيض وأسود وبارد . دست قدميها فى الشبشب ، وكانت ساهمة . هى بدون أمها كفرع بلا شجرة .

تنظر فى البئر وتقول للبئر احك لى عن أيامى القادمة ولا تذكرنى بسنواتى الماضية ، وتقول لشجرة التمرحنة أننى فى شوق للحناء . جلست أمام مرآة الدولاب فرأت نفسها فبكت ، لماذا يارب أنا غلبانة أليس هناك غلبان يتزوجنى أنا التى لا أملك سوى أربعة جلاليب وفستانين لونهما أزرق وشبشب وحذاء جلد وحذاء بلاستيك وفى أذنى قرط فالصو .

فتحت الشباك فامتلأت الحجرة بالنور وبالدفء ، ورتبت السرير ، وتمتمت بلا غناء بداية أغنية حزينة وسكتت ، وضعت اللحاف على الشباك ليتشمس ونفضت التراب عن المرتبة ، ثم أخذت المكنسة بيد حانية . لماذا لا أركب المكنسة وتطير بى حيث لا أعرف حيث الرجال هناك يعرفوننى . وكنست على مهل وبرفق ومن الراديو كانت الأغنية تغنى وكانت هى ساهمة .

أمس المرير فتحت بابى فدخلن على .. وجوه نحيلة صفراء ، فاتهن عمرهن وهن يبحثن عن عريس وبكين بكين .. خرج الرجال للأراضى الغريبة ولما رجعوا أغنياء تركننا .. تركننا ..

فى ليلة الأمس ظلت واحدة منهن تنتحب فى الحوش بجوار الشجرة وقالت أنه مدفون تحت الشجرة فمتى يطلع ؟

كانت أمها العجوز النحيلة تحكى لها عن طاقة القدر حين تفتح ، وعن الغيب الذى يحمل مالا تعرفه ، وفى كل عيد يخرجن معا فى أول شعاع للشمس ويذهبن للمقابر بالكعك والتمر والقروش ويبكين على الثلاثة الذين خطفهم الموت الأسود ذات ليال سوداء .

وفى كل عام تقول الأم — وهى تمشط للابنة شعرها الخشن بمشط ذى أسنان خشب — يا ابنتى العام القادم سيحمل لنا الخير وابن الحلال الذى يتزوجك وتنجبين منه ولدا واثنين وثلاثة ، الأول يحقق لك حج بيت الله ، والثانى يطعمك من رزقه ، والثالث يأخذك بين جناحيه .

وتبكى البنت للحلم الجميل وتقول : أليس لكل فوله كيال ؟ وترى أنها شديدة الشبه بأمها السمراء ، ولكن أمها تزوجت من رجل فقير حتى مات .

مات أبى ومات أخى وماتت أختى . أغلقت الراديو ، وانداحت الدموع من عينيها . قالت لها جارتها : يا جارتى الغلبانة الرجال عبء ومصيبة .. أنت فى خير حال .. لا تبكى حتى لا يضيع نور عينيك . فقالت لها : اننى اختى أبرد وأسخن واننى وحيدة .

وأخذت فى البكاء .

جلست على كرسى منجد ومسحت أنفها فى كمها وحملقت للصورة المعلقة على الحائط ، الوانها زاهية ولكن ليس فى الصورة غير بيت وشجرة . لماذا علقت أمى صورة ليس فيها غير بيت وشجرة ؟

ركزت على ركبتيها وأطلت على الشارع ، رأت الرجال والشبان ، واستغربت ، وقالت : كلهم اخرجوا جواز السفر ليتركونى . يارب ابعث لى برجل ولن اقول له لا حتى ولو كان مكوما فى قفة .

هذه الدار الضيقة والحوش الواسع والذى به شجر يزهر ولا يثمر .. وانا .. فى حاجة لك تزعق وتصرخ حتى نضحك وننام بين فروع الشجر وفى الظل وتحط علينا اليمامات فتبيض ونسرق بيضها كى يفقس فى حجرنا الدافىء . حين يزعق سأسكت وتضحك أمى وتخرج .

تخرج !! خرجت أمى وتأخرت هى التى تشترى لى الطعام والشراب وتخدمنى بعينيها ، طول النهار تضحك وتقول : "الشمس جميلة لها الف عين دافئة وانت بنت طيبة وانا أمك التى أحبك وأرعاك وأخاف عليك من الهواء .

وطول الليل تبكى وتدعو ربها أن يرسل لابنتها الرجل ، ولماذا ياربى وهبتنا الحزن والألم .. آه لو افرح بابنتى . هل تبكين يا أمى ؟ على ماذا يا ابنتى ، مازال الطير يطير والنهر يجرى ، ومازلنا لا ننام جائعين .. ربما كنت أحلم .

ويمتد الحلم الباكى طول الليل البارد .

رتبت الحجرة وجلست على السرير . هاهى صورة أبيها ، وصورة اختها التى ماتت قبل أن تتزوج وصورة أخيها ببدلته العسكرية ،

فى كل أكتوبر يحتفلون بذكراه المرة . لو كان حيا لأتى بأصحابه ولعل واحدا منهم كان تزوجنى . لما كنت أسير معك فى شوارعنا الضيقة كنت اشعر بالفرح ، وأمام كل دار اقمنا ساتر الطوب ليحمينا من اليهود ، كان يرسل لى من الجبهة الخطابات الجميلة ، يسلم على وكان يهدينى سلام زملاء الحرب . ترى هل من كان سيتزوجنى قتل وحرق أيضا !!

قالت أمها بعد أن مسحت دمعها : انظرى .. لن نظل مساكين .. ها هي مكافأة موت اخيك بها سنعيش .

وطارت طيور بيضاء وظلت تحوم حول البيت النهار والليل وكانت تنقر على الزجاج وكنا نخاف أن نفتح لهم .

وبالمكافأة اشترينا التليفزيون والبوتوجاز ، ووضعنا التليفزيون بالحجرة والبتوجاز فى الحوش .

بتؤدة قامت لمعت شاشة التليفزيون بقطعة قماش . انها تفعل الأشياء برتابة ، فكل شيء مرتب منذ أمس وأول أمس والشهر الفائت ؛ والأم حين تعود ترتمى على الحصيرة ، وتأخذ الابنة حقيبة الخضار وتخرج للحوش الواسع الذى به بوتوجاز وغسالة وطبلية فتطبخ وتعود بالأكل فيأكلن ويتحدثن قليلا ثم يبكين معا ولا تبوح الأم .

حين تطلع فوق السطح لتنشر الغسيل تكون فرحانة،فرحانة بالشمس وبالدجاجات وبالديوك ، تنشر الغسيل وتجلس فوق القش ، وتنام على ظهرها فرحانة وتنام على بطنها فتدفأ ، وتغوص برأسها فى القش فترى الطيور البيضاء وترى النخيل يساقط منه البلح الأحمر ، والماء يفيض يفيض . تخبط الرجل على ظهره فيضحك ويجرى وراءها بالمشوار ، تحلب العنزة وتقول العنزة ماء وتنط . وتكلم الطير ويقول لها الطير أنت أجمل النساء وأطيبهن . وضوء الشمس يبهر العين فتضع ظهر يدها على عينيها. يارب السموات والأرض ابعثه لى حتى يخاف على ويربت على ظهرى وأنام فى حضنه وتفرح أمى .. يارب حين ستموت أمى سأموت .

يكون السطح واسعا ، والملابس المغسولة تهتز تهتز وتطير ، وتطير فساتينها .. من سيقع عليه فستانى ستقع عليه عينى وسيكون زوجى،تبص للفستان الطائر .. هو الفستان الأزرق ذو الزرار الأزرق يطير ويطير ، خطفته الشمس .. أين فستانى .. يا فستانى .. آه يا أمى لو فستانى أحمر ربما ما خطفته الشمس .

خبطت على صدرها حين اذن للظهر .. يا خرابى يا أمى .. لماذا تأخرت يا دنيتى السودا .. سأبيع نفسى اذن للعجوز التى تشترى الحلى

واقول لها اشترى فى وبيعى لقاء قرط أو سلسلة ، ضعينى فى الجوال واتركينى أمام المقابر حتى أموت فى خوفى ، ربما يخرج أبى من بين المقابر .. ربما يخرج ويربت على رأسى ويقول لى : لمـــاذا انت حزينة .. ؟ . انا أعرف أنك مسكينة .. انا الفقير لم ترثى منى سوى فقرى ، كنت حمالا وأمك كانت تبيع الفول حتى أصبح الفول غالى الثمن ويد أمك أكلها الروماتيزم ، ياالك من مسكينة يا ابنتى ويا ابنة أمك . لكننى يا أبى أريد فقط أن تربت على رأسى وتقول هووووه .. هووووو ... فأنام وأنام .

يا خرابى يا أمى أياك أن تغيبى . أذن للظهر وعاد الرجال لدورهم ، تعالى يا أمى لأحكى لك كيف نظفت الحجرة ولمعت التليفزيون ونشرت الغسيل وملأت القلل ، ورميت الزبالة ، وطردت فأرا من الحجرة ، وغيرت ملاءة السرير ولمعت زجاج الشباك ، وسكبت الفينيك على المـــاء بدورة المياة ، وكيف رميت الذرة للدجاجات ، ورويت التمرحنة من البئر .

دخلت الأم فشهقت البنت : اذ تراءت أمها جميلة الوجه صبية ! من أين هذا الجمال يا أمى .. هل خرجت حالا من رمال البحر ؟ أنت صبية .. بل وتضحكين !!

قالت لها : تعالى يا ابنتى .. انظـــرى ماذا أحضرت لك .. فحملقت فى حقيبة الخضار فلم تر شيئا فقالت أمها : أنظرى فى هذه الصرة فنظرت فرأت ملابسا حريرية وأقراطا ذهبية وخاتمـــين بفصين أخضرين وكردان بحجم الرقبة ومكحلة.قالت أمها : أرسلها لك الرجال وستعودين صغيرة وجميلة. ثم وقع نظر المسكينة على قدمى أمها المعروقتين النحيلتين فجرت فزعة حيث السطح والشـــمس ، ونادت : يا شمس .. أرم لى بفســـتانى الأزرق .. ارم لى بفستانى الأزرق .



جاك لندن
كاتب أمريكي متمرد

فخرى لبيب

جاك لندن واحد من ألمع الأسماء التى ظهرت فى سماء الأدب الأمريكى . ولد فى ١٢ ينـاير ١٨٧٦ ومات فى ٢٢ نوفمبر ١٩١٦ . عاش أربعين عاما مليئة بالحركة والقراءة والكتابة . الا أن حركة جاك لندن لم تكن كلها الى الأمام ، كما أن كتاباته لم تكن كلها كتابات جيدة .

ويمكن تقسيم حياته الى مراحل ثلاث :

(١) مرحلة القاع والأحلام الضائعة .

(٢) مرحلة النضال الاشتراكى .

(٣) مرحلة القمة والعزلة .

ان هذا التقسيم وان دل على مراحل متميزة ، الا أنه لا ينبغى النظر اليه بطريقة آلية . فالمراحل متداخلة ، تحوى كل منها عوامل التحول الى المرحلة التى تليها . بل ان مرحلة البداية تحوى فى طياتها مكونات النهاية .

أولا — مرحلة القاع والأحلام الضائعة :

تبدأ هذه المرحلة بميلاد جاك لندن غير الشرعى ، من أم تعمل بالروحانيات ، وأب يعمل عرافا متجولا . ولد فى قلب أزمة طاحنة كانت تعصر الأمة الأمريكية . البنوك تشهر أفلاسها ، ومئات الألوف من العمال العاطلين يجوبون الشوارع والطرقات يطالبون بحقهم فى الحياة .

وتتزوج أمه من عامل زراعى يدعى جون لندن ، يعطى الطفل اسمه ، ويحمل هذه الأسرة وفأسه على كتفه ، يجوب بهم البلاد طولا وعرضا ، فى بحث مضنى عما يسد به الجوع ويحفظ الرمق .

ويشب الطفل وقد « وصمه الفقر بميسمه » ، كما قال هو عن نفسه فيما بعد . الا أنه يبدى ، فى سن الثامنة ، ولعا شديدا بالقراءة . فيقرأ كل ما تقع عليه يداه . وانحصرت قراءاته حينذاك فى روايات قاتمة وصحف قديمة . حتى اذا انتقلت الأسرة الى « أوكلاند » ، غدا زبونا دائما للمكتبة العامة .

ويتعطل جون لندن ، فيصبح على جاك لندن المساهمة فى اعالة الأسرة . فيعمل فى بيع الصحف الصباحية قبل ذهابه الى المدرسة ، والمسائية بعد عودته منها ، الى جوار اشتغاله أيام العطلات والاجازات حمالا أو عاملا على عربات الثلج . ويطلق عليه زملاؤه ، فى سن الثالثة عشر ، مؤرخ الفصل . واختير عندما نجح ، ليلقى خطبة حفل التخرج فى مدرسة « أوكلاند » ، الا أن ملابسه الممزقة حالت دون ذلك .

ويصاب جون لندن اصابة تقعده عن العمل ، فلا يستطيع جاك الالتحاق بالمدارس العليا . ويقع عبء الأسرة بكاملها على عاتقه . فيلتحق بمصنع للتعليب بأجر قدره سنت واحد عن كل ساعة عمل . كان يعمل حينذاك من ثمانية الى عشرين ساعة فى اليوم الواحد ، حتى انتابه الضجر ، فقرر أن يهجر هذا العمل القاتل ، وأن يعمل بالقرصنة .

اقترض جاك مبلغا من المال كى يشترى به القارب اللازم لهذه المهنة الجديدة ، وكان على دراية بأسرارها خلال تعرفه بعدد من قراصنة المحار — الذين يسطون على أحواض الشركات الكبيرة — أثناء تردده على خليج مكسيكو .

وحصل جاك القرصان ، فى ليلة واحدة ، على ما يعادل أجره طوال ثلاثة شهور فى مصنع التعليب . فانطلق يسطو ويبيع ما ينهب بأسعار مرتفعة فى موانىء « أوكلاند » ويغرق أيامه فى الخمر ، ورغم ذلك لا ينسى القراءة . وسرعان ما لقب بأمير القراصنة . الا أن عصابة أخرى سرقت قاربه ، فعمد الى الالتحاق بفرقة البوليس التى تطارد القراصنة ، مقابل ٥٪ من الغنائم التى يوقعون بها . الا أنه سرعان ما اكتشف أنهم لا يختلفون عن القراصنة فى شىء غير الاسم . فهجر هذه المهنة . لكنه وقد تعلق بحب البحر ، اتجه للعمل على السفن . فأبحر عام ١٨٩٣ الى كوريا واليابان وسيبيريا . ثم عاد بعد شهور سبع ليلتحق بمصنع للجوت .

فى تلك الأثناء أعلنت جريدة « نداء سان فرنسيسكو » عن جائزة لمن يكتب أحسن موضوع وصفى . وفى هذا يقول جاك لندن : « طلبت أمى منى أن أقوم بهذا العمل . كنت أجيد الكتابة ، لكنى كنت مرهقا

استيقظ فى الخامسة والنصف صباحا ، فابتدأت الكتابة عند منتصف الليل ... » ونال الجائزة الأولى وقدرها خمسة وعشرين دولارا ، وكان سنه حينذاك سبعة عشر عاما ، فاتجه النجاح بتفكيره نحو الكتابة . وكتب قصة عن البحر أرسلها الى الصحيفة . الا أن أحدا لم يرد عليه .

ترك مصنع الجوت وتعلم الكهرباء . كان يفكر حينذاك فى أن يستخدم آخرين ويغدو ثريا . كان يحلم بأن تحبه ابنة صاحب المصنع الذى التحق به ، ثم تتزوجه فيمتلك المصنع ويتسع ويتسع ليصبح رئيسا للجمهورية . كان فى تلك الفترة متردیا ، يشعر بقدرته الخاصة على تحقيق ما يريد . لم تكن له حرفة محددة ، لكنه كان يقوم بكل الأعمال . لم يكن لديه ما يقلقه على مستقبله ، فقد كانت صحته جيدة وعضلاته مفتولة ، كان يستمد مفاهيمه وآراءه من دعاة البورجوازية ومفكريها وصحافتها ، ويرى أن الوقوف فى وجه صاحب العمل خطيئة لا تغتفر ، بل كان يمكن أن يكون محطم اضرابات محترف .

الا أن عجلة الحياة كانت ساحقة لا ترحم . فالبطالة تبتلع آلاف الأمريكيين ، واضرابات العمال تهز الأمة الأمريكية من أساسها . والتذمر على أشده بين الفلاحين بسبب القطن ، وارتفعت صرخة الجوع فى كل مكان ، وزحفت جيوش العاطلين الى وشنجطون .

وقرر جاك لندن ألا يكون « حيوانا عاملا » ، والا يعود الى « تجارة العضلات » . وانضم فى ربيع ١٨٩٤ الى جيش كيلى الزاحف الى العاصمة من أجل الحصول على مراسيم بحق العمال فى العمل . انضم دون أى هدف نضالى . انضم بروح المغامر لا أكثر ولا أقل . انضم اليهم بملابس العمال التى تخفى فى طياتها قرصان خليج مكسيكو . اذ سرعان ما انسحب هو وآخرون واستقلوا قاربا ابحروا به فى النهر ، يرفعون الأعلام الأمريكية ويطالبون الفلاحين بالطعام والزاد للجيش الزاحف خلفهم ثم يأكلوه . الا أن أمره أنكشف . فطارده الفلاحون ، وطرده كيلى من جيش العمال الذين كانوا يتساقطون على الطريق ويدفنون بلا طقوس أو شواهد . فاتجه الى مونتريال فى الشرق ، يتسلق أسطح القطارات ويحاور الحراس المتربصين بأمثاله من المتشردين .

ووصل جاك لندن الى الشرق . هنالك رأس الرجال فى جميع الأنواع وقد سحقهم العمل . وعرف أن السادة قد القوا بهم جانبا كما يلقى بالخيل العجوزة . كانوا مثله يوما ما ، يمتلكون العافية والعضلات ، الا أنهم اليوم نفاية ملقاه فى القاع . عاش جاك لندن معهم يطرق الأبواب يتسول طعاما أو كساء الا أنهم كانوا يتلقون الصمت واللعنات . فأخذ يتسكع فى الحدائق

والشوارع يستمع لحياة العمال ، ويتأمل صــورة قاع المجتمع . كل هؤلاء الناس يسيرون على منزلق من العرق والقوى المنهوكة . وأمسك الفــزع بتلابيبه . ماذا سيحل به عندما تخونه قوته ؟ ماذا في وسعه أن يفعل عندما يعجز عن العمل الى جوار شبان أقوياء لم يولدوا بعد ؟ ورأى لندن المستقبل الذى كان لا يعبأ به ، ولا يفكر فيه . رأى مصيره في مصير الآخرين . وفى ذلك يقول « عندئذ أقسمت قسما مغلظا أن اتسلق تلك الحفرة التى غدوت قرب قاعها » .

ثم قبض عليــه فى يونيــو ١٨٩٤ ، خلال تجواله فى مدينــة شلالات نيــاجرا . وأخذ الى السجن حيث أضيف الى عدد آخــر من المتشردين . وعندما اكتمل عددهم ستة عشر اقتيدوا الى غرفة المحاكمة . كان هنالك رجل يصدر الأحــكام دون الاستماع الى دفــاع أو احتجــاج . وقرر جاك لندن أن يعلن أنه مواطن أمريكى له الحق كل الحق فى الدفــــاع عن نفسه . الا أنه قبل أن يفتــح فمه بكلمــة ، كان الحكم قد صدر عليــه بثلاثين يوما . واقتيد الجميع الى الاصلاحية حيث ارتدى ملابس السجن وسرقت ممتلكاته الهزيلة وحلقت رأسه فغدت ككــرة البليــاردو . كما حلقت ذقون الآخرين وشواربهم حتى غدت مناظرهم بشعة .

أغلقت جميع الأبواب أمامه ما عدا باب السجن ، باب المنزلق الى الحضيض ، حيث أكتشف الا جدوى من عضلاته المفتولة أمام مجتمع الآلة الحديثة ، والقتال حتى الموت للعثور على مكان أمامها .

ثانيا — مرحلة النضال الاشتراكى :

استمع جاك لندن ، خلف جدران السجن ، الى العمــال العاطلين — والذين سجنوا كمتشردين — وهم يناقشون مصيرهم . كان البعض منهم يرى ألا فائدة من المقــاومة ، فالقــوى التى تحكمهم قوى عاتية ، لا قبــل لهم بمواجهتها . الا أن آخرين تحدثوا عن الطبقة العــاملة وقوتها ، ان توحدت ونظمت صفوفها . سمع عن ماركس وانجلز . سمع عن الحركة الاشتراكية المنتشرة فى كل مكان ، والتى تناضل منذ نصف قرن لتغيير ظروف الانسان الاجتماعية وتوفير العمل والرخاء للكادحين .

وتأثر كثيرا بما سمع وما رأى ، واعتبر خروجه من السجن بما حمل من افــكار جديدة ، ميــلادا جديدا .

وانكب يقرأ من الكتب غير ما تعود أن يقرأ . قرأ البيــان الشيوعى . ووجد فيه اجابات على كثير من الأسـئلة التى كانت تدور فى ذهنه . الا أنه نحى جــانبا ما أعتقد أنه يتعارض فى البيــان مع معتقداته . ثم التحــق

بفرع الحزب الاشتراكى فى أوكلاند . وأخذ يعلن فى كل مكان أن بطاقته الحزبية هى أكثر ما يفخر به من ممتلكات .

وفى ذلك يقول :

« لقد نشأت بين صفوف الطبقة العاملة ، وأنا اليوم عائد الى النقطة التى ابتدأت منها . لقد سقطت فى قاع المجتمع ، وتعلمت أنه كى يحصل الانسان على المأكل والمأوى لابد له وان يبيع أشياء . التاجر يبيع الأحذية ، والنائب يبيع الثقة التى منحت له . بينما يكاد يبيع الجميع شرفهم ، حتى النساء . الحياة بيع وشراء . والعامل لا يمتلك غير عضلاته يطرحها للبيع . التاجر يستطيع أن يصنع حذاء آخر يتعيش منه ، الا أن العامل لا يستطيع أن يعوض العضلات التى يبيعها ، حتى يحين حين تفلس فيه عضلاته . ولا يبقى أمامه سوى الانحدار الى قاع المجتمع ، كى يفنى ويموت فى تعاسة وشقاء . وتعلمت أن مخ الانسان مطروح للبيع كذلك ، الا أنه يستطيع العمل فترة أطول من العضلات .

كنت فى القاع حيث المجارى ورائحة الهواء لا تطاق . لقد هجرت تجارة العضلات وقررت أن أبيع مخى . ولهذا عدت الى كاليفورنيا ، وأخذت فى القراءة . وهنالك اكتشفت أن ما وصلت اليه قد توصلت اليه عقول أخرى نيرة وعظيمة . بل لقد توصلت الى ما هو أبعد من ذلك بكثير . اكتشفت أننى اشتراكى ، والاشتراكيون ثوريون يسعون للقضاء على هذا المجتمع . وهم خلال ذلك يبنون مجتمع المستقبل . والتحقت بحلقات العمال والمثقفين الثوريين ، حيث التقيت بعقول متفتحة ، وبقبضات عمال قوية ، وباساتذة جامعات طردوا لأنهم فكروا .

هنا وجدت الايمان الدافىء ، الايمان العميق بالانسانية . هنا وجدت عذوبة انكار الذات . وكل الأشياء الجميلة التى تتمتع بها الروح . هنا الحياة نظيفة ونبيلة ونابضة » .

واتجه جاك لندن الى الطبقة العاملة ، حيث لاحظ أن غالبية أعضاء الحزب من المثقفين . وأخذ يخطب فى الشوارع ، فأطلقت عليه الصحافة لقب « الغلام الاشتراكى » ، وقد لازمه هذا الاسم سنين طويلة .

والتحق جاك لندن ، فى تلك الأثناء ، بالمدارس العليا ، وكان عمره اذ ذاك عشرين عاما . وأخذ يكتب فى مجلة الكلية مهاجما الذين يملكون

مقـدرات الأمور فى المجتمع ، وكيف أنهم يمنعون العلم عن الجماهير حتى لا تتعرف طريقها . وكتب عددا من القصص التى استمد موضوعاتها من خبراته المختلفة ، الا أن الأساتذة الانجليز أبدوا عدم رضائهم عن أسلوبه . ثم ترك المدرسة العليا ، لظروفه المعيشية الصعبة ، وتقدم للامتحان من خارجها ونجح فالتحق بجامعة كاليفورنيا عام ١٨٩٧

وانكب يكتب القصص ويرسلها الى الصحف الا أنها كانت ترد اليه . وأخيرا ، وقد أوشكت العائلة على المجاعة ، كف عن الكتابة كوسيلة للتعيش وعمل فى مغسل اكاديمية بلمونت بأجر شهرى قدره ٣٠ دولارا . ثم اتجه الى الاسكا عند اكتشاف الذهب ، حيث أخذ يبشر العمال بالاشتراكية مما مهد بصورة كبيرة لنفوذ الحزب هناك . ثم عاد عام ١٨٩٨ ، ليجد أن جون لندن والده بالتبنى قد مات ، وأصبح هو المسئول عن الأسرة مسئولية كاملة . وانكب يكتب من جديد الشعر والقصة والنكتة والموضوع العام ، الا أن الصحف أعادت له أغلب ما أرسله اليها .

اشتراكية السوبرمان (١٨٩٨ — ١٩٠٢) :

ضاقت به الحياة الا أن المعجزة التى ظل فى انتظارها حدثت ، اذ جاءته فى يوم واحد حوالتين بريديتين ، واحدة بخمسة دولارات والاخرى بأربعين دولارا عن قصة « الى الرجل الذى على الأثر » ، وقصة أخرى .

واشتد طموحه فى أن يتحقق حلمه ويصبح كاتبا كبيرا . كان يرى انه كى يحقق ما يريد يجب أن تكون له فلسفته الواضحة ، وهذا يقتضى أن تكون له أفكاره الواضحة ، فأخذ يقرأ قراءة غزيرة ، ووضع الى جاءته فى يوم واحد حوالتين بريدتين ، واحدة بخمسة دولارات والأخرى بفكرة السوبرمان ، حتى أنه وضع على ضوء خليط الفلسفة الذى اعتنقه تعريفا — خاصا به — للاشتراكية . اذ قصرها فى فهمه على الجنس الأبيض ، وفى اطار هذا الجنس ، حظى الانجلوساكسون ، دون باقى البيض ، بهذه المنحة الخاصة .

وتوالت قصصه .

نشرت صحيفة « أوفر لاند مانثلى » قصة « الصمت الابيض » فى فبراير ١٨٩٩ . وقصتى « ابن الذئب » و « رجال الاربعين ميلا » فى ابريل ١٨٩٩ ، كما ظهرت له قصص أخرى مثل « اله آبائه » و « أبناء الغابة » . كانت قصص تحكى حياة العمال . وقد لاحظ بعض الاشتراكيين تركيزه على نقاط ضعف العمال وعجزهم أمام جبروت المجتمع الرأسمالى ، بدلا من ابراز الجوانب النضالية فى حياتهم اليومية ،

الا ان هؤلاء الذين سعوا لتعريفه بأخطائه ، كانوا قلة ، أما غالبية الاشتراكيين فقد كانت تصفق له . ولم يكن هذا بغريب ، اذ كانت أغلبية الحزب على جهل حقيقى بالماركسية .

واشتد طموح جاك لندن للاثراء العاجل ، وأصبح شعاره « النقود ، النقود ، انها كل ما أبغى » . ودعا ذلك أقرب أصدقائه الى لومه على هذا الفهم « ليس فى وسعك أن تلعب لعبة الراسماليين دون أن تفسدك هذه اللعبة » .

وفى أكتوبر ١٩٠٢ ظهرت روايته الأولى « ابنة الثلوج » .

كانت كتابات جاك لندن حتى ذلك الحين ، تدور فى اطار القصة القصيرة . وكانت « ابنة الثلوج » هى اول رواية تظهر له فى المجال الأدبى . ولهذا فهى تعتبر نهاية مرحلة من حياته الأدبية ، وبداية مرحلة جديدة . وبطلة هذه الرواية تعبر عن ايمانها بتفوق البيض على الهنود سكان البلاد الأصليين . وتعتبر أفكار البطلة أو ما جاء على لسانها صدى حقيقى لمعتقدات جاك لندن العنصرية .

من سكان الهادية الى النعل الحديدى (١٩٠٢ ـ ١٩٠٦) .

« قامت حرب البوير عام ١٩٠٢ ، فأوكلت مؤسسة «اتحاد الصحافة» الى جاك لندن ، مهمة تغطية ابناء هذه الحرب . فاتجه الى انجلترا ، وقصد ساعة وصوله حى « الايست اند » حى الفقراء فى لندن . وكتب يقول « الناس هنا مرهقون .. الرجال والنساء والعجائز يبحثن فى فضلات السوق عن بطاطس أو فاصوليا أو خضروات عفنة . والأطفال كالذباب يتناثرون حول الفاكهة وابدو أنا فى وسط هذا العالم وكأنى فى عالم آخر » .

عاش جال لندن تجربة من أغنى تجارب حياته . خرج منها بكتاب من اقيم واهم ما كتب . كتاب عن الايست اند أو « سكان الهادية » . « انني أشعر بالاسى من أجلهم ، أكثر من هؤلاء الذين فى القاع الأمريكى . هناك يموت الذين فى القاع ، اما هنا فانهم يبدأون الحياة . وعليهم ان يعيشوا جيلا او جيلين . انهم يبدأون بالسقوط ، ويتركون استكمال هذه العملية لابنائهم واحفادهم من بعدهم . ان الرجال العظام والابطال ، هم وحدهم الذين يقفزون من القاع ويعملون من اجل حياة افضل » . ثم يتساءل ، « لماذا تزداد تعاسة القوى العاملة بازدياد المدينة ؟ » ، ويجيب نفسه ، « انه الربح ، يجب ان ينظم المجتمع على اساس احتياجاته ، لا على اساس الربح » .

واستقبل النقاد الانجليز « سكان الهادية » بترحاب شديد . واعتبروا ان جاك لندن قد اقترب من قلب « الايست اند » ونبضه اكثر من أى كاتب آخر .

ولفت هذا الكتاب انظار كل الاشتراكيين الامريكيين اليه ، فأصبح معروفا لديهم بعد أن كان معروفا لسكان الساحل فقط .

وعاد جاك لندن الى أمريكا . ثم أخذ فى كتابة رواية « نداء الوحش » التى انتهى منها خلال شهر واحد . ووزعت منها حينذاك (١٩٠٣) عشرة آلاف نسخة . وبيع منها حتى الان ثلاثة ملايين نسخة .

وفى يناير ١٩٠٤ بدأ فى كتابه « ذئب البحر » . الا انه كلف بالسفر الى اليابان كى يغطى الحرب اليابانية — الروسية . وهناك رأى هزيمة الروس امام اليابانيين ، فحزن حزنا شديدا وكتب يقول « ان شعبا أصغر ، من جنس أدنى ، يهزم شعبا أبيض كالروس » . وعارضه الاشتراكيون فى هذا الفهم ، فصرخ فيهم جاك لندن : « يا للشيطان ، اننى رجل ابيض فى المقام الاول ، ومجرد اشتراكى بعد ذلك » .

ونال جاك لندن شهرة واسعة بسبب كتاباته عن اليابان ، حتى أن كتابه « ذئب البحر » ، حجزت منه قبل صدوره ٤٠,٠٠٠ نسخة . وتدور الفكرة المحورية لهذا الكتاب حول « الذئب لارسن » ، وهو نموذج من « سوبرمان » نيتشه ، الا أن تناقضاته الداخلية تمزقه .

وفى عام ١٩٠٥ قامت الثورة فى روسيا القيصرية . وعلق جاك لندن على هذا الحدث بقوله . « ان ثوار روسيا الذين ذبحوا ضباط القيصرية هم أخوة لى » . ونشرت الصحافة اقواله ، وطالبته بسحب هذا الكلام أو محاكمته بتهمة الخيانة ، الا انه وقف يواجه الصحافة فى عناد .

ويدعو ايتون سنكلير الى تكوين « رابطة الجامعيين الاشتراكيين » فى نيويورك ، ويختار جاك لندن ، فى ١٢ سبتمبر ١٩٠٥ ، رئيسا لها وايتون سنكلير نائبا للرئيس . ويقوم جاك لندن بجولة لتوضيح اهداف الجمعية ، فيتزاحم الناس حوله وخاصة الشباب الذى اصبح جاك لندن بالنسبة له شخصية رومانتيكية ، يقلدون ملبسه ويتحدثون بطريقته . وهو يخطب فى احد اجتماعات السادة « ان جيشا يتقدم وسنأخذ منكم كل شىء » ، فيصرخون « هذا الرجل يجب ان يسجن » . ويلقى محاضرة فى نيوهافن عنوانها « الثورة » ، وسط الاهالى والطلبة وكان فرع الحزب هو الذى أعد لها ، « يجب أن نواجه احتياجات

الانسان ، البطالة ، الاجور المنخفضة ، الجوع والتشرد ... لسنا في حاجة الى المجاعة والتعاسة ، فالعالم يكفى الجميع طعاما ولباسا ومأوى « . وهو يهاجم الجامعات في تلك المحاضرة » ، انها نظيفة ونبيلة ولكنها بلا حياة .. انها محافظة ولا مبالية بما يصيب الذين يعانون في امريكا ... حاربوا معنا او ضدنا . ارفعوا صوتكم وكونوا أحياء» . وهاجمته الصحف الرجعية ، وطالبت بمقاطعة محاضراته وعدم قراءة كتبه . وذعر اليمنيون من الاشتراكيين ، وأعلنوا تنصلهم من افكار الثورية.

ثم قام برحلة على مركبه الخاص « سنارك » ، كتب خلالها « وجه القمر وقصص أخرى » . ثم « الناب الابيض »في سبتمبر ١٩٠٦ . وهى قصة كلب نصف ذئب . اذ عومل بقسوة غدا غاية في الوحشية والشراسة ، وان عومل بلين كان مخلصا مطيعا . وكتب خلال هذه الفترة ثلاثة من قصصه العظيمة :

« المرتد » عن تشغيل العمال .

« شيء كريه في ايداهو » عن مؤامرة حاكم المنطقة ضد العمال .

« النعل الحديدى » وهى أكثر الرويات ثورية في الادب الامريكي .

كان جاك لندن من المؤمنين بوصول الاشتراكيين الى السلطة من خلال تذاكر الانتخابات . ان اغلبية الشعب من الكادحين وعلى هذا فان مراكز الاقتراح ستحكم لصالحهم . ثم كانت ثورة ١٩٠٥ في روسيا القيصرية ، واخذ جاك لندن يفكر في الامر . ان الرأسماليين قد واجهوا العمال بالسجن والرصاصمن قبل ، لماذا لا يواجهونهم بدكتارتورية باطشة ، اذا بلغوا من القوة ما يجعل في مقدورهم الاستيلاء على السلطة من خلال مراكز الاقتراع ؟ وكان بعض قادة الحزب يقولون بأنهم ان استولوا على الكونجرس فقد اقاموا الاشتراكية . ورد جاك لندن على هؤلاء « بالنعل الحديدى » ،وفيه يحلم القادة الاشتراكيون بصناديق الاقتراع وينغمسون على بعضهم البعض ويأتى النعل الحديدى ليجتاح كل شيء .

ورحب بعض القادة الاشتراكيين بهذا الكتاب ، وطالبوا بتدريسه في جميع أجزاء الحركة الاشتراكية ، أما المعتدلين من اشتراكيى الطبقة الوسطى فقد فزعوا منه ، وأعلنوا أن الانتخابات قادمة ، وأن جاك لندن يخيف هؤلاء الذين انضموا الينا على أمل أن الاشتراكية قضية سنوات قليلة وأن صناديق الانتخابات سوف تحكم كل شيء .

ورد عليهم جاك لندن بأنه لا يدعو أحدا للعنف ، لكنه يطالب بالاستعداد لمواجهة العنف . وان الذين يلجأون الى العنف انما هم الذين يخافون الشعب . ومن ثم يلجأون الى منع الجماهير من التعبير عن ارادتها الديمقراطية . وحقق التاريخ ما تنبأ به جاك لندن وكانت الفاشية والنازية .

ويقوم جاك لندن عام ١٩٠٧ برحلة حول العالم ، فيتجه الى هاواى وتاهيتى ، ويكتب خلال الطريق روايته « مارتن ادن » . وعدد آخر من القصص التى تقوم على عنصرية الرجل الابيض . ان «مارتن ادن » تتناول حياة جاك لندن نفسه . وقد هاجمها النقاد بما فيهم النقادالاشتراكيين . واعتبروها رد اعتبار للفردية وهجرانللاشتراكية. الا أن جاك لندن يرد على النقاد ، « لقد ظلم النقاد هذا الكتاب ، فهو يدين الفردية ولا يدين الاشتراكية . انه يقول ان الانسان لا يمكن أن يعيش لذاته . لقد مات مارتن لأنه كان فرديا ، ولو كان اشتراكيا لما مات » . ورغم ان بعض النقاد الحاليين يعتبرون « مارتن ادن » اكثر اعمال جاك لندن نضجا ، إلا انه فى الحقيقة أقل اعماله نجاحا ، حيث قدم عكس ما اراد الكاتب .

ثالثا : مرحلة القمة والعزلة :

عاد جاك لندن من رحلته البحرية مريضا . وفى كاليفورنيا استعاد صحته من جديد . وغدا همه الاول هو الحصول على اكبر قدر من النقود ، وقد كتب فى ذلك الى صديقه ابتون سنكلير ، « اننى اكتب لأننى أريد نقودا . والكتابة وسيلة سهلة للحصول عليها . لو كان الامر بيدى لما وضعت القلم على الورق الا لاكتب عن الاشتراكية » . الا انه كان يكتب الف كلمة فى اليوم ، ويعمل ستة ايام فى الاسبوع ، فى كتابات اتسمت بالعجلة والسطحية .

وفى اكتوبر ١٩١٣ وقفت المكسيك تدافع من نفسها فى مواجهة امريكا . وكتب جاك ، فى هذا الصدد ، مقالا شهيرا بعنوان « الجندى الطيب » ، دعا فيه الشباب الأمريكى الى عدم التطوع فى هذه الحرب . واختتم المقال هاتفا « ليسقط الجيش ، ليسقط الاسطول » ، الا انه عاد وانكر أنه صاحب هذا المقال . وتوجه الى المكسيك كى يغطى اخبار الحرب هناك ، لكن الحرب انتهت قبل أن تبدأ ، اذ خضعت المكسيك للشروط الامريكية . ورغم ذلك كشفت هذه الحرب عن المسار الذى اتخذه جاك لندن ، والمدى الذى خطاه فى هذا المسار ، كما كشفت عن النتائج الخطيرة التى بلغتها افكاره

بسبب عنصريته للبيض . كتب يصف لقاء بين ملازم مكسيكى وملازم امريكى ، « لقد جاهد الملازم المكسيكى كى يضيف الى قامته بضع بوصات بالوقوف على قمة سور من الصلب ، ولكن عبثا فالامريكى ما يزال شامخا بالنسبة اليه . لقد كان الامريكى - حسنا يكفى انه امريكى » .
وكان موقف جاك لندن هذا متناقضا مع موقف الحزب الاشتراكى، الذى ابرق الى الرئيس الامريكى ويلسن فى اليوم التالى لنزول قوات البحرية الامريكية الى المكسيك ، « ان الطبقة العاملة فى الولايات المتحدة، لا تكن اى عداء للطبقة العاملة المكسيكية » . وهاجت الاوساط التقدمية ضد جاك لندن ، واعلنت انه ، « قد سقط فى براثن الراسمالية الامريكية ، وانه يلعق الان شدقيه فوق ملايين الدولارات الذهبية » .

وعاد جاك لندن الى امريكا منهك الروح والجسد . وعندما التقى ببعض خاصته قال لهم ، « اننى لم اعد اشغل نفسى بالعالم او الحركة الاشتراكية . اننى حالم كبير . احلم بمزرعتى وزوجتى والجياد والجميلة والتربة الخصبة . اننى لا اكتب الا بهدف ان اضيف جمالا الى ما امتلكه اليوم من جمال . اننى اكتب فقط كى احصل على مائتين او ثلاثمائة فدان اضيفها الى عزبتى . اننى اكتب رواية بلا هدف سوى الحصول على « طلوقة » . ان ماشيتى اهم عندى من مهنتى . ان اصدقائى لا يصدقون ذلك ، لكننى جاد فيما اقول . لقد اديت دورى ، وكلفتنى الاشتراكية مئات وآلاف الدولارات . وعندما يحين الحين ، سأغادر قمة الجبل والحق بالمعركة » . وكان جاك لندن يمتلك فى ذلك الوقت عزبة بها مزرعة خيول ، ويخت خاص وقصر منيف . وكتب جاك لندن بعد ذلك كتابين ، لم يضيفا اى جديد ، فقد كانا مجرد كتابات رجل سئم كل شىء . وساءت صحته فاتجه الى هونولولو ، ومن هناك كتب استقالته الى الحزب الاشتراكى فى يناير ١٩١٦ ، « ايها الرفاق الاعزاء .

اننى استقيل من الحزب الاشتراكى بسبب افتقاده الى الحرارة والنضالية وتعاضيه عن التأكيد على الصراع الطبقى . اننى اؤمن ان الطبقة العاملة بنضالها وعدم ذوبانها ومساومتها للعدو تستطيع أن تحرر نفسها . ولما كان الاتجاه الكلى للاشتراكية فى الولايات المتحدة ، خلال السنين الاخيرة هو المسالمة والمساومة ، فان عقلى يرفض ازيد من تبرير وجوده عضوا بالحزب . ولهذا اقدم استقالتى » .

لقد كان جاك لندن مصيبا فى معارضته لاتجاه بعض قادة الحزب ، الا انه لم يسلك مسلك الصراع ضد سيطرة عناصر

البورجوازية المتوسطة على الحزب ، كما فعل الجناح اليسارى .
لقد كانت مشكلة لندن انه لم يعد يصلح لاى مكان فى الحزب .
وقد اتضح ذلك خلال موقفه من الحرب العالمية الاولى . كان نداء
الاشتراكيين العالمى ، الا يحارب العمال بعضهم البعض ، فالحرب
انما تقوم بين دول استعمارية تسعى لاعادة تقسيم العالم ونهبه .
ورفض لندن فكرة ان الحرب لمصلحة الرأسمالية . وطالب بمساندة
الحلفاء ضد المانيا « كلب اوربا المجنون » . وأكد عنصريته للانجلوساكسون
فاعلن أنه ، « لو هزمت بريطانيا ، فأنا على استعداد للذهاب معها »
وسرعان ما ردد آخرون من الاشتراكيين قولته . وكانوا هم بعينهم الذين
دفعهم جاك لندن بالمسالمة والمساومة والتخلى من برنامج النضال
الثورى .

وهاجمه الحزب بشدة ، فأحس بمرارة اليمة وساءت صحته .

وفى صبيحة ٢٢ نوفمبر ١٩١٦ دخل جاك لندن فى حالة من الغيبوبة
المستمرة . ومات فى صباح نفس اليوم فى الساعة السابعة .

لقد عاش جاك لندن اربعين عاما فقط . بدأ النشر فى مطلع
هذا القرن . الا انه كتب خلال تلك الاعوام الستة عشر ، تسعة
عشر رواية ، وثمانية عشركتاباتحوى مجموعات قصصه القصيرة ومقالاته
والتى يبلغ مجموعها ١٥٢ قطعة ، وثلاث مسرحيات ، وثمانية كتب عن
المجتمع وتاريخ حياته .

لقد عاش جاك لندن حياته بكل ابعادها ، بالطول وبالعرض ،
بالعمق حتى النهاية والارتفاع حتى القمة . وفى كل لحظة عاشها
كان عنيفا فيما يؤمن به . انه يواجه المجتمع بشبابه وفتوته واحلامه
الخيالية ، ولا يتراجع عن طموح الا وقد استبدله بطموح جديد . انه
يواجه الرأسماليين والاحتكاريين بالكلمة المكتوبة والتبشير بين العمال
بالاشتراكية والخطب النارية . ويواجه الجناح اليسارى من
الاشتراكيين بافكاره العنصرية ، كما يواجه الجناح اليمينى منهم بالتحدى
والنعل الحديدى .

لقد ارتبطت حياة جاك لندن الادبية بحياته السياسية
بحياته الخاصة ارتباطا وثيقا .

فقد تميزت الفترة الاولى من حياته بالفكر البورجوازى وعضلاته
القوية واحلامه الذاتية المهددة . وتميزت الفترة الثانية بنضاله
الاشتراكى والتصاقه الشديد بالكادحين والعمال المضطهدين وأقوى

كتاباته الادبية والسياسية ، رغم ما شـاب هـذه الفتـرة من افـكار خاطئـة تعبر عن نفسـها فى صرخات ذاتيـة او مواقف عنصرية . وتأتى الفترة الثالثـة ليسـود الخطـأ ويغـدو هو طابعه الفكرى ويتروى فكره الاشتراكى ليصبح كهمس الضمير .

ان تـلك الفتـرة الثالثـة هى فتـرة النهـاية : نهـاية اعماله الادبيـة ذات الشـأن ، نهـاية علاقتـه بالحركة الاشتراكية ، نهـاية حيـاته .

ان جـاك لنـدن وقد وقف على القمـة ، تتغلب عليـه نقائصـه فتصبح هى طابعـه العـام . ان تلك المرحلة الثالثة لم تأت من فـراغ . فجـاك لنـدن خـلال مرحلة نضـاله الاشتراكى كان تعبيرا حيـا عـن تخبـط بعض القوى الاشتراكية الامريكية فى ذلك الوقت . وبتعبير ادق ، كانت اشتراكية جاك لنـدن نهبـا للانحرافات الشـديدة التى طغت على الجوانب الايجابية فى اعماله ـ والتى تبلغ بعضها قمـة الروعة والقوة ـ لتحيله فى نهاية الامـر الى العزلة والجـدب .

ان جاك لندن الذى بدأ كتاباته بقصص قصيرة تركز على نواحى الضعف فى صفوف الطبقة العاملة ، وبرواية طويلة هى « ابنـة الثلوج » العنصرية ثم بمواقفه السياسية العنصرية من الحرب الروسية ـ اليابانية ، وفهمـه العنصرى للاشتراكية وشعاره « النقـود النقـود » ، هو نفسـه جـاك لنـدن الذى دافع عن العمال فى « النعل الحديدى » و « شىء كريـه فى ايداهو » و « المرتـد » والذى هاجم المستغلين الامريكيين وجها لوجـه ودافع عن ثـورة الكادحين فى روسـيا عام ١٩٠٥ وتعرض لهجـوم عنيف من صحافة الاحتكارات الامريكية . انـه الشىء ونقيضه فى ذات الوقت . ان ذاتيـة جاك لنـدن ومناداته بانكـار الذات ، ان عنصرية جاك لندن ومناداته بالمساواة ، ان وضعه نيتشه وماركس فى جراب واحـد ، قـد وضعا اقواله وسلوكه الفعلى امام تناقض حاد . وكان لابـد من حل هـذا التناقض ، اما لصالح الاشتراكية بانزواء تلك الافكار وتلاشيها ، وامـا بازدهارها لتصبح هى طابعه السـائد . ان الظروف التى احاطت بنشأة جـاك لنـدن ورعبـه القاتل من القاع وطموحه الجنونى للاثراء ، مـع صـوت واهن للاصدقاء الخلصاء ونبرة عالية للمنافقين تروى بعنف بذور هزيمتـه ، مع كثرة تجهـل الماركسية وتزعم رفع راياتهـا ، قـد قـاد كل ذلك الى انمـاء نواقصـه وصل التناقض داخلـه فى غير صالح الحركة الاشتراكية .

ان الجانب الشخصي لجاك لندن هام للغاية ، انه ما أن يبلغ القمة ، حتى يهجر الطريق الشاق ، انه يعلن أنه سيجلس هنا على تل الثراء حتى يمر به ركب الثورة فيلحق به . وهكذا يعزل جاك لندن نفسه عن القوى التى قال عنها يوما ، « أنا عائد اليوم الى النقطة التى بدأت منها » ، وكان يعنى بذلك الطبقة العاملة . انه مرة اخرى يهجر جيش العمال ، كما هجر من قبل جيش كيلي الزاحف نحو وشنجطون . انه بدلا من ان يتخذ القمة منبرا يخدم من فوقه قضايا الناس الذين حملوه اليها ، يتخذ منها . اداة « للنضال » من اجل ذاته ، من اجل اضافة مزيد من الجمال الى « ما يمتلكه هو » من جمال . وينظر الى مرحلة نضاله الاشتراكى نظرة تجارية بحته ، « لقد كلفتنى الاشتراكية مئات وآلاف الدولارات »، انها فى حساباته تدخل فى باب الخسارة . ويصبح معياره لما يكتب هو العائد عليه ، لا العائد على الحركة الاشتراكية . وتتراجع بطاقته الحزبية التى كان يعتبرها يوما ما اعز ممتلكاته ، ليحل محلها اليخت والقصر ومزرعة الخيول ، فيهجر الحزب ايا كان المبرر الذى يسطره على ورقة الاستقالة . ويتحقق تحذير الذين اخلصوا له يوما واحبوه ، « ليس فى وسعك ان تلعب لعبة الرأسماليين دون أن تفسدك هذه اللعبة » .

وتأتى عنصريته لتكون الخطر الساحق الذى يتجاوز فرديته وذاتيته . انها لا تعزله فقط عن حركة الجماهير والحركة الاشتراكية ، بل تضعه أيضا فى مواجهتها ليصدم بها فى عنف فيتهشم .

لقد قادته عنصريته الى مناصرة الاستعمارية الامريكية فى مواجهة حركة التحرير المكسيكية . وانتهت به الى مساندة الحرب الاستعمارية الاولى ، والالتقاء بكل القوى الانتهازية التى كانت تخنق الحركة الاشتراكية الامريكية ، والتى اتهمها جاك لندن نفسه بالمسالمة والمساومة .

ان جاك لندن ، فى مرحلته الثالثة ، يقاتل دفاعا عن نواقصه ، رغم نصح الاصدقاء واشفاق المقربين . انه يبدو وكأنه يخشى الا يملك عوامل فنائه عندما تتقطع اسباب وجوده .

ان ابتون سنكلير وبعض الاصدقاء يرون أن جاك لندن قد انتحر . انهم يعنون بذلك انه قد اراد الموت لنفسه . وانه قد حقق ما كتبه فى فبراير ١٩١٤ ، « اننى اؤمن بحق الفرد فى ان يكف عن الحياة » ، وكان قد أعلن فى اواخر ايامه ، « انه قد سئم كل شىء » .

ما أشـــبه جاك لنـــدن بالذئب لارسن بطل روايته « ذئب البحر »، والذى قضت عليه تناقضاته الداخلية . وما اشبه نهايته بنهاية « مارتـــن ادن » ، الذى قضـــت عليـــه فرديتـــه ، والذى ما كان يموت ، لو كان اشتراكيـــا حسب رؤيتـــه هـــو .

مات جـــاك لندن فنعته الصحف الاشتراكية ، ذاكرة مفاخره وأعماله المجيدة للحركة الاشتراكية ، رابطة بين استقالته من الحزب وحالته الصحية، مركـــزة فى المقـــام الاول على ما قدم من كتابات واحاديث دفاعا عن الطبقة العـــاملة .

وقالت مجلة « الجماهير » ، « لقـــد ادخل جـــاك لنـــدن ـــ لاول مـــرة ـــ الكلمـــة الصـــادقة ونبض الثـــورة فى الادب الانجليزى » .

وقالت جريدة رابطة الجامعيين الاشتراكية ، « لقـــد فقـــد مجتمعنا ، بمغـــادرة رفيقنـــا جـــاك لنـــدن فى غير اوانـــه ، واحـــدا من طلائعه ، رفيقـــا ســـيظل لامـــد طويل أول من عبر عنـــا وساندنا ، وصديقا كان يلتهب حماســـا .. لقـــد وجـــه جل جهـــده فى سنواته الاخيرة لاعمـــاله الادبيـــة ، لكنـــه كان شـــابا ، وكان فى وسع مجتمعنا أن يتوقع تجـــدد مســـاندته لنـــا فى ســـنوات اخـــر » .

وتجاهلت صحف الاحتكارات الامريكية كل شىء عن تاريخه الاشتراكى فقط ألمحت جريدة التيمس ، « بأنـــه كان ذات مـــرة ، اكثر ســـعادة واقل واقعيـــة ، عنـــدما غـــدا الفنـــان مبشـــرا » .

ورغـــم كل ذلك ، يظـــل جـــاك لنـــدن واحـــدا من المـــع كتـــاب امريكـــا الطليعيين. لقـــد كان اول كاتب امريـــكى يكتـــب فى تعـــاطف انســـانى عن طبقتـــه ، وواحـــد من القـــلة التى اســـتخدمت الادب فى تصوير القضايا الاساسية لعصرها وارساء دعامات مجتمع المستقبل . ان روح الامريـــكى العـــادى ـــ روح البطـــولة الملتهبة والمغـــامرة ســـتظل حيـــة الى الابـــد فى ثنـــايا قصصه ورواياتـــه وموضـــوعاته المتمـــردة ، انهـــا اليـــوم وغـــدا ذلك الارث العظيـــم الـــذى تركـــه جـــاك لنـــدن لهـــؤلاء الذين التصـــق بهـــم يـــوما وعبر عنهم فى صـــدق وأمانـــة ؟ ..





شعر : صلاح والى

المرايا التى من دماها الجموع
أراهـــا محمـــلة بالجيـــاد
ــ فلا كاهنا كنت حين احتبست
ولا بائعا كنت وقت الشراء
ولكننى عاشق لا يقاوم
تجف براعمه فى السماء
وكفت حنينا ــ كنخلة ــ قلبى
يجف على رئتيك الهواء ــ
أراها محدبة فى الزوايـــا
أراها مقعرة فى العنـــاد

* * *

قالت امرأتى فى المســـاء
تفتح زهر البنفسج
تبرعم فيا دماء المرايـــا
أرى وجههم فى الدماء
قلت هلم اقرئى
قالت : يكون الذى ترتجيـــه
ويأتى الذى لا يجىء
وتقبل كل العواصيـــف
ويرحل هـــذا المساء
قلت ففى الأرض متسع للجميع
وقلبى بنفسجة للسماء

(تطاير من حافر الخيـــل ومض الشرار
وعز على القلب صـــوت النـــداء)

* * *

قرنفلة انت يا مرآتى
تزيدين بهجـــة هـــذي الدماء
قرنفـــلة ما لهـــا من مثيل
قرنفلة فى ثيـــاب الســـماء

* * *

فراشـــين كنـــا
فصرنا فراشـــا
وصـــوتين كنـــا
فصرنا غنـــاء

* * *

هو النهر يطرح طميا جـــديدا!
يلقح كل الصـــحارى
ويفرش فوق البرارى زهور الهناء
هو القمح يطلق حـــد الرغيف ســـلاحا
فيكبر فى الطفـــل شوق الغناء
فلا الضـــوء يحجبهم عن عيونى
ولا الرمل يحبسهم فى الرجـــاء

* * *

بعـــدين كنـــا
وانت فتـــاتى
وصرت مع الورد ام الهنـــاء
تعودين من عقمك الآن يا مرآتى



ويصبغ ثوبكِ طمث ... دماء
تعودين من كوكب لا يكون
أعود من الجـــدب والافتراء
ألقح رمل الليـــالى مليـــا
وأثقب فجرا ثيـــاب الحيـــاء

* * *

تعود الجياد الأصيلة للبر من بحرها

تعود العصافير (تلك التى اسكتت) للغناء

تعود النباتات حتما الى حقلهـــا

تعود الزهور وينفى المســـاء

* * *

وبَابين كنـــا بصدر الليـــالى ،

تهرأ فى قفلهن الرجـــاء

فصرنا على النهـــر زهرة دفلى

وجدول طمى خصـــيب الدماء

* * *

أخاف المرايا التى تتحدب أو تتقعر

أحب المرايا التى تستوى

مرايـــا نخبىء فى ذاتهـــا حلمنـــا
مرايـــا نبعثر فى عمقهـــا ذاتنـــا
فتخرج من صـــــدرها ضـــدنا

* * *

هو النهر لامسها مرة
فصارت بكارة حلمى الذى ينطوى
وصـــارت براعم ورد على معصمى

* * *

يفاجئنى الطمث ــ بعد انقطاع ــ
هو البئر نز بماء ومُاء
تداخلت فى النهر ، عشقا ، وفعلا ، وطميا
تناسل فى جانبى الرجـــاء



قراءة لغوية في ألف ليلة وليلة

د/احمد طاهر حسنين

— ١ —

المضمون باختصار فيه استمرارية لقصة السندباد الحمال وانه وفد على مجلس فأذن له بالجلوس والطعام فأكل وشبع وحمد الله وغسل يديه وشكر أهل المجلس .

بدأ حوار بين السندباد الحمال وصاحب المكان أو المجلس الذى أراد بدوره التعرف على ماهية السندباد فأعلمه السندباد بكل ما طلب وأطلعه صاحب المجلس وهو السندباد البحرى على أن حالته كانتكحالة السندباد : بؤس وعوز وعدم وفقر ولكنه بعد تعب ومشقة وسفرات سبع أصبح له شأن كبير . ويبدأ السندباد البحرى حكى للسندباد الحمال حكاية السفرة الأولى .

باختصار ، كان له أب تاجر مات وخلف له مالا وعقارا وضياعا ، ولكنه لم يرع لكل ذلك حرمة بل راح يبدد كل شىء ولم يبق له الا القليل ولكنه أفاق على هذا القليل فحزم أمتعته وقرر السفر الى مدينة البصرة وتاجر مع وفد من زملائه وانطلقوا فى البحر حتى وصلوا الى جزيرة فألقوا عليها عصا التسيار ولكنهم سرعان ما علموا انها سمكة كبيرة رسبت فى وسط البحر ، وهنا قرروا النجاة بأنفسهم وادرك شهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح .

— ٢ —

هذا باختصار هو مضمون الليلة الثلاثين بعد المائة الخامسة من ألف ليلة وليلة . وقد جاء عرض هذا الموضوع على النحو التالى :

(أ) كما هى العادة ودائما فى كل ليلة تبدأ شهر زاد بالحكاية فتضع « فرشة » القصة فى شكل سرد موجز .

(ب) هذا السرد ما يلبث ان يصبح عملية استحضار كاملة **لحوار** يتصل بين شخصيات القصة المحكية .

(جـ) تركيز على احدى الشخصيات واعطائها الفرصـــة **للسرد** مرة أخرى ولا بأس هنا من أن يتخلل السرد أيضا بعض الحوار ولكن ايقاعه بطىء وحيزه يطول عن سابقه .

— ٣ —

لنا على كل ذلك بعض الملاحظات فيما يتعلق باللغـــة . الحوار الذى تنقله شهر زاد موجز جدا وهو بهذا يختلف عن الحوار الذى تنقله الشخصيات الأخرى كالسندباد البحرى مثلا حين ينقل عن أصحابه ما حدث فاننا نجده يطيل كثيرا .

شهر زاد تنقل الحوار بين السندباد الحمال والسندباد البحرى على هـــذا النحو :

السندباد البحرى (للسندباد الحمال) :

مرحبا بك ، ونهـــارك مبارك ، فما يكون اســـمك ، وما تعـــانى من الصنائع ؟

السندباد الحمال :

يا سيدى اسمى السندباد الحمال وأنا أحمل على رأسى أسباب الناس بالاجرة .

السندباد البحرى :

أعلم يا حمال أن اسمك مثل اسمى فأنا السندباد البحرى ولكن يا حمال قصدى أن تسمعنى ما كنت تقوله وانت على الباب .

السندباد الحمال :

بالله عليك لا تؤخذنى فان التعب والمشقة وقلة ما فى اليد تعلم الانسان قلة الأدب والسفه .

السندباد البحرى :

لا تســـنح فأنت صرت أخى فأسمعنى ما كنت تقوله فانهـــا أعجبتنى لمـــا سمعتها منك وانت تقولهـــا على الباب .

— ٤ —

بصورة نسبية ، هذا يختلف عما جاء مثلا على لسان صاحب المركب .

صاحب المركب (للركاب) :

يا ركاب السلامة اسرعوا واطلعوا الى المركب وبادروا الى الطلوع واتركوا أسبابكم واهربوا بأرواحكم وفوزوا بسلامة أنفسكم من الهلاك فان هذه الجزيرة التى أنتم عليها ما هى جزيرة وانما هى سمكة كبيرة رسبت فى وسط البحر فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة وقد نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان فلما أوقدتم النار أحست بالسخونة فتحركت وفى هذا الوقت تنزل بكم فى البحر فتغرقون جميعا فاطلبوا النجاة لأنفسكم قبل الهلاك واتركوا الأسباب .

— ٥ —

ارجو ان نلاحظ هنا أن الذى سمح بالسرد هذه المرة هو السندباد البحرى وليست شهر زاد .

معنا الآن موقفان من الحياة استتبعا بالضرورة موقفين لغويين

الموقف الأول :

السندباد الحمال فى مجلس السندباد البحرى ورفاقه وقد أذن له الأخير بالجلوس وقدم له الطعام حتى اكل وشبع كما أشرنا من قبل ثم بعد أن غسل يديه دار بينهما الحوار الذى ذكرناه .

الموقف الثانى :

موقف ركاب ظنوا أنهم آمنون على ظهر جزيرة وقد انشغلوا بحاجياتهم فمنهم من يطبخ ومنهم من يغسل ومنهم من يتفرج ، وفجاة علموا أنهم فى خطر فصاح بهم صاحب المركب ان هلموا الى الهرب بأرواحكم . وقد مر بنا ماذا قال لهم فى تلك الآونة .

كما نرى الموقفان غريبان : موقف **امان** يوجز فيه الحوار حيث تكون الفرصة مواتية لبسط الحديث والاسهاب فيه ، وموقف **خطير** كان يستدعى مجرد صيحة ولكنه يجىء ضافيا ومطولا ومسهبا .

التناقض واضح واللغة لا تساير الموقف ولا تتمشى معه فى كل حالة ، **فهل لذلك من تبرير ؟**

— ٦ —

قد يمدنا علم اللغة الاجتماعى بأساس لهذا كأن نقول مثلا ان الحوار الذى تسمح به شهر زاد وبرغم انه بين رجلين الا انه محكوم بنفس شهر زاد (كأنثى) من دأبها وهى حظية الملك أن تكون متجملة ورقيقة وغير مملة فلكل مقام عنـدها مقال ، وقـد آثرت — وهى تقص — الا تزعج الملك بتطويل الحديث ومطه بين المتحاورين الذين تخلقهم هى وهى بالذات . أما اذا كان القاص هو السندباد البحرى (الرجل) فان له طريقته فى اقتباس من يقتبس وبالكيفية التى ترضيه .

اننا اذن امام موقفين لغويين : احدهما لامرأة رقيقة والثـانى لرجل مغمار ولكل منهما طريقته فى سرد الحديث أو اجراء الحوار على لسان من يختار من الشخصيات . لغة الرجل ولغة المرأة لا شك تختلفان ليس فقط لأن الأساس هو الاختلاف الفسيولوجى فى أعضاء النطق والأحبال الصوتية لدى كل منهما ، بل أيضا لأن الاختلاف قائم فى عمومه على ما هو أهم من ذلك وهو المستوى الاجتماعى ممثلا فى العرف والتقاليد .

هذه الفروق بين الرجل والمرأة وبالتالى بين لغة الرجل ولغة المرأة أو بدقة اكثر طريقة استعمال اللغة لدى كل من الرجل والمرأة فى أساسه قد جر هنا الى هذا التناقض الغريب بين الموقفين : **الايجاز اللغوى فى موقف المباسطة** فى مقابل **التطويل والاسهاب فى موقف الخطر** .

— ٧ —

ما رد فعل المستمع أو القارىء اذن تجاه هذين الموقفين ؟

المستمع فى الموقف الأول يحس بأنه مغلوب على أمرة كان يود المزيد ولكنه يحرم منه رغما عنه .

وفى الموقف الثانى يشعر بشىء من عدم اللياقة « يستثقل دم » صاحب المركب ، اذ كيف يستفيض هذا الرجل الثقيل فى هـذه الخطبة الطويلة فى موقف من احرج المواقف واصعبها .

ومع ذلك فان القارىء يحس فى نفس الوقت بنوع من التعاطف مع هذا الوغد الثقيل : استثقال لدمه وتعاطف معه فى الوقت ذاته . وقد يبدو هذا أيضا أمرا فيه تناقض ولكنه على أى حال يساير التناقض العام الذى يسرى الليلة بأكملها .

التناقض أو المقابلة هى السمة الغالبة على أسلوب هذه الليلة بل وكل من يتحركون فيها :

السندباد الحمال (الفقير) فى مقابل السندباد البحرى (الغنى) .

السندباد الحمال (الوافد الواقف) فى مقابل السندباد البحرى (الجالس فى قصره) .

السندباد الحمال (المعتذر عن قلة أدبه) مقابل السندباد البحرى (القابل للعذر والمتسامح) .

ويمتد التناقض او بالأحرى التضاد ليشمل **الزمن** أيضا فهناك (الماضى البعيد) للسندباد البحرى الضائع التائه المبدد لماله فى مقابل (الحاضر النسبى) الذى يظهره بمظهر الرجل المتزن المصمم على انقاذ نفسه .

كذلك فهناك تناقض أو تضاد فى **الحالة** أو الموقف أو الفعل فالناس وهم على ظهر ما ظنوا انه جزيرة كانوا فى حالة أمان واكل وشرب ولهو ولعب ولكن سرعان ما تصبح الحالة حالة صياح وفزع وتنبيه بالخطر المحدق مع طلب النجاة .

حتى اللقب الذى يحمله كل من السندبادين يتناقض هو الآخر . السندباد (البحرى) بما توحيه الكلمة من مخاطرة وقوة وركوب الصعب والسندباد (الحمال) اسم على مسمى فعلا فقد أخذ اللقب من حظه فى الحياة فهو حمال الأمتعة وهو حمال المتاعب فى الوقت ذاته .

هذا النوع من التناقض أو التضاد أو سمه ما شئت انما يعين على وضع تحديات أمام الذهن كى يتحرك فيرى عن طريق الأدب الحياة على حقيقتها معقدة متشابكة ، سطحية وعميقة ، معقولة وغير معقولة ، ثابتة ومتحركة وعن طريق كل هذه الاعتبارات تتعمق أحاسيسنا أكثر وأكثر لمزيد من **التأمل والتدبر** ومراجعة كل ما يدور حولنا بفكر جديد . وهذا فى الحقيقة هو السر أو قل انه اكسير الأدب الأصيل .

— ٩ —

تبقى كلمة أخيرة فى طريقة استعمال اللغة فى الليلة كلها وهى :

فى سرد شهر زاد نجد اقتباسا لعبارة أو جملة بلسان الشخصية التى تحكى عنها شهر زاد ، فتقول مثلا واكل حتى شبع وقال : **الحمد لله على كل حال** . ان كان لهذا من دلالة فهى أقوى فى رأيى من دلالة مجرد استحضار الصورة ، انها تزيد على ذلك طريقة خاصة فى **التوثيق** : توثيق القص وهى كما نرى سمة لا تنفرد بها فقط العلوم الجدية كالحديث والتفسير والنحو .

وما اليها حتى نجـدها فى المـادة الترفيهية التى كتبها العـرب فى العصور الوسطى .

وقد يرتبط بفكرة التوثيق هذه : تلك الاقتباسات الشعرية وأيضـا حديث الرسول (ص) وكل هذا قد ورد ليعزز من عزيمة السندباد البحرى على السفر وركوب البحر كى يثرى ويكون له شأن لأن الشعار الذى يقنعه هو أن الموت خير من الفقر .

وأيضا فاننا نلاحظ أن السندباد البحرى يتكلم من منطلق القوة : الرجل الغنى الذى يوزع حسناته على كل الناس ، ومن هنا فان لغنه تأتى لتتواءم تماما مع هـذه الحالة ، فهو مثلا يخاطب السـندباد بما يخاطب به أمثاله الفقراء : كاف الخطاب مجردة عن أى ألقاب : مرحبا **بك** . **نهارك** . ما يكون **اسمك ؟ وأكثر من هذا** نجد أن منطق القوة يفرض على أسـلوب السندباد البحرى ألوانا من صيغ الأمر والنهى والنداء مجردا عن أية ألقاب ، خذ مثلا حين يقول للسندباد الحمال : **اعلم** أو **لا تسنح** أو **يا حمال** . ولا نستطيع أن نحكم على السندباد البحرى بأنه كان جلفا أو متعجرفا لا يعرف الملاحظة فى الحديث مع الناس وذلك لسبب بسيط جدا هو أنه حين اتجه بحديثه الى رفاقه قال لهم : **اعلموا ياسادة يا كرام** .

الموقف المقابل هنا من السندباد الحمال أن لغتـه تجىء لتتوافق مع واقعه كانسان بسيط مطحون ، فهو يقول للسندباد البحرى : **يا سيدى،بالله عليك لا تؤاخذنى** : نغمة منكسرة فيها ضعف واستعطاف وهى تتراسـل تراسلا أمينا مع الموقف .

لغة الحوار فى الجزء الأول من هذه الليلة تسرى طبيعية جدا ومنسجمة مع الموقف . فالموقف أخذ ورد ، عرض وشكر واعتزام بالقص ولهذا فان صيغة **الفعل المضارع** مسيطرة الى حد كبير .

أما حين بدأ السندباد البحرى يحكى قصته فالنغمة قد تغيرت كثيرا وتربعت صيغة **الفعل المـاضى تقريبا على كل** المساحة .

كذلك فان فى موقف تحذير صاحب المركب لرفاقه نجد أيضا تراسلا أمينا للغة مع الموقف ومن هنا شاعت افعال كلها بصيغة **فعل الأمر** : أسرعوا اطلعوا . بادروا . اتركوا . اهربوا . فوزوا .

لهذا وذاك فاننا نستطيع أن نقرر فى طمأنينة أن لغة هذه الليلة تتناقض أحيانا وتتراسل أحيانا مع الموقف أو المواقف ، وبين التناقض والتراسـل لا نفقد المتعـة الذهنية بحال حتى مهما بالغنا فى تطبيق المعـايير اللغوية الصارمة على ليالى ألف ليلة وليلة .



عن الصبى والشمس الصغيرة

قصة : غريب عسقلانى

غيمة الطين :

وقف على راس الجبل .. بهره الافق المترامى .. حدث نفسه .. أهو الوداع ؟؟ .. وهدهد قلبه الصغير فى صدره .. هدات دقات القلب وتطلع الى السماء .. مرت غيمة حبلى فوق راسه فاستبشر .. مد يده وحدث نفسه .. لو احتضن الغيمة ؟؟ ! .. لكن الغيمة فرت بعيدا عنه فانتفض صدره وركبه هم ثقيل .. أخذ يهدهد قلبه الصغير ويناجى ربه الله !! ..

انبثقت فى السماء شمس حمراء .. فسرت القشعريرة فى بدنه .. وتساءل : « أهو الخشوع ؟؟ » .. لكن البرد جمد أطرافه .. نظر الى أسفل .. كان الوادى غارقا فى ظلمة حالكة .. والوقت فى عز الظهيرة .. سأل ربه الله :

ــ أهى المعجزة يارب الكون .. أم هو ترتيب جديد للاشياء ؟؟ !! ..

وأطبق فمه على لسانه الذى تجمد . وراح يتابع الغيمة الهاربة .. اتسعت رقعة الغيمة حتى غطت سماء الوادى ثم انفجرت ..

امطـرت طينـا اسود لزجـا .. وفحت فى الفضـاء ريـح صـفراء .. وانطلقت اصـوات تـرد على اصـوات :

ــ الغيمـة اجهضت يا ولـد !! ..

وسـأل ربـه اللـه ــ وكان خاشـعا : ــ

ــ هل خالفت الغيمـة خـالق الكـون ؟؟ ..

قهقهت الريـح الصفراء .. وانطلقت نحـو الوادى باتجاه بساتين التفـاح المـز .. خاف على أصـحابه .. لكن الدفء عـاد الى أطرافـه وغـزاه ريـح الشـوق .. وكلم ربـه اللـه :

ــ هل تضيء شمسى الصغيرة هـذا الكون يـارب الكون ؟؟ !! ..

هـدأت الريح الصـفراء .. وتحولت الشمس الحمراء الى اللون الارجـوانى .. ثـم الاخضر .. ثم استقرت على قرص أبيض وهـاج واضـاءت شـمسه الصغيرة فى صـدره .. فنظـر الى الـوادى .. كانت الظلمـة الحالكة مازالت تغلف الاشـياء .. لكنـه أصر على الهبوط الى بسـاتين التفـاح المـز ...

سـحب عينـه من وجهـه ودحرجها .. دارت العين حوله عـدة دورات .. ثم تشـكلت قنـديلا أخضر .. وانطلقت العين والقنديل .. وانطلق فى اثرها عبر دروب الجبـل .

العـين تدخـل القـرية :

دخلت العين القريـة الرابضة عند قـدمى الجبـل ، واندسـت فى عضن عجـوز دخلت أعـواما كثيرة .. وعاصرت ازمـات الكسـوفات والخسـوفات الكبيرة ..

تبسـمت العجـوز .. ذرفت دمعـة قديمـة ، وقالت :

ــ انتظرت وصولك بعد غيمة الطين .. خفت عليـك يا ولـد .

* كيـف الأصـحاب ؟

ــ ما زالـوا فى بسـاتين التفـاح ..

* شمس ما زالت دافئـة .. كيف الوصول اليهم ؟ .. أخشى عليهم مطـر الطين .

ــ وشموسهم مازالت دافئـة .. لكن الحصـار عنيف !!

أهى الغربة يارب الكون ؟ .. القرية غادرها الناس .. وتبدلت حال الاشياء .. هل جئنا يارب الكون زمانا غير الزمان ؟ او هو المكان غير المكان ؟ او هو ترتيب جديد للاشياء .. وهدهد قلبه الصغير .. ودحرج العين .. فانطلقت تنديلا حذرا وعادت الى حضن العجوز .. دحرجها عدة مرات وفى كل مرة عادت العين الى حضن العجوز .. فاستبد به القلق ..

قالت العجوز :

بوابات البساتين مسكونة برجال التيه ..

أعاد العين الى وجهه .. فانتشر الفرح على وجه العجوز ، وذرفت دمعة أخرى ..

— ما أبهى طلعتك يا ولد ! ..

وانطلق الى أصحابه .. شمسه مازالت دافئة فى صدره ..

العراف ونبوءة الغراب :

قيدوه .. على بوابة البستان .. شبحوه على صليب من خشب التوت ، تألمت ديدان القز الذهبية وامتصت رئتاه أريج التفاح الذى عبق من شجيرات البستان .. تبسم .. اتسعت الابتسامة .. صارت بطول الصليب وعرضه . .ثم صارت رقعة حريرية .. طارت من حوله فراشات الحرير .. فأصبح الحرير قميصا بديعا لبسه واستعد للمواجهة .

ظهر فى الافق سرب غربان كستها الغيمة ريشا طينيا .. حومت الغربان حول الصليب .. سرقت القميص الحريرى وانطلقت خلف الجبل ..

زقزق شحرور — طفل فعبقت رائحة التفاح من جديد فاكتسى قميصا حريريا جديدا .. فعادت الغربان تجر فى ذيولها غبار الطين وسرقت القميص .. لكن قميصا جديدا كسى قامته قبل أن تعود الغربان خلف الجبل .. نعقت الغربان نعيقا متواصلا حتى سقط غراب عجوز وفاحت من حوصلته رائحة عطنه ..

وبقى هو مشبوحا على صليبه أمام بوابة البستان تطن فى اذنيه كلمة قالتها العجوز بعد أن ذرفت دمعة عنيفة : —

— ما أبهى طلعتك يا ولد !

غابت شمس ، وطلع قمر .. وغاب القمر ، وطلعت شمس ، وصليب التوت مازال أمام بوابة البستان ، ورجال التيه يبحثون عن شمس صغيرة ..

ضربه المحقق بجناح الغراب القطن .. صرخ :

ــ من أين أتيت أيها الغريب ؟

ــ من منا الغريب ؟ !

وجدل المحقق من حوصلة الغراب سنوطا لوح به ..

ــ كيف هبطت على الوادى ؟ !

ــ انا ابن الوادى ..

ــ أين الشمس ؟ !

ــ فى كبد السماء ..

ــ شمس السماء فقدت حرارتها ... وها نحن نرتعد من البرد ..

ــ الغربان لا يعرفون الدفء فى الوادى..

رقص المحقق وتبدلت ملامحه الادمية .. ظهر من حلقومه ناب معقوف .. صار كائنا كريها .. وكز على اسنانه :

ــ عندما سقط الغراب .. صمت العراف عن الكلام ولكنه أشار نحوك ولوح بسوط حوصلة الغراب .

ــ أين الشمس .. ؟ !

ــ فى صدرى .

رقص المحقق وصاح فى رجال التيه :

ــ استدعوا الجراحين من مملكة التيه .

توافد علماء الجراحة .. القريبون منهم وصلوا على ظهور البغال والحمير ، والبعيدون ركبوا السيارات والطائرت ..
والبعيدون البعيدون حملتهم طيور الرخ قطعت بهم سماوات وبحور ..
عقد الجواحون مؤتمرا عاجلا واخذوا جميع الاحتياطات .

شقوا صدره .. بحثوا عن الشمس .. وعندما وصلت اصابعهم الى شرايين القلب انصهرت .. ضموا الجرح حتى تنمو

اصابعهم من جديد .. وكرروا المحاولة عدة مرات .. فى كل مرة يسقط جراحون الى لابد .. ومنهم من فقد عقله ومازال يبحث عنه .. وفى كل مرة يسقط المحقق مغشيا عليه عندما يرى الجراحين وقد فقدوا اصابعهم !! ..

وفى الليل تغفو الاشياء .. ويحلم المصلوب .. يناجى ربه الله :

أصحابى محاصرون فى البساتين .. والجراحون يشقون صدرى كل يوم ويضمون الجرح كل يوم .. أهو الغدر والكل شاهد عليه ؟ !! ..

وفى احدى الليالى سمعه المحقق يناجى ربه الله :

ـ يارب الكون يا الله .. لماذا تأخرت القبائل .. أنا ابن هذه القبائل .. وأصحابى شبانها .. اهو الجزاء لاننا ما نسينا أمنا المسبية .. أم جزاء الخوف على جدائلها المنعوفة فى كل الجهات .. !! ..

وفى الصباح رقص المحقق حول الصليب وقهقه فى رجاله :

ـ اصرفوا الجراحين .. وانتشروا فى الارض .. استدعوا شيوخ القبائل .. كل شيوخ القبائل ، ولا تنسوا الشيوخ الذين عاهدونا على حسن الجوار .

وضرب الصليب بقدمه .. وقهقه :

ـ تخبىء الشمس آملا فى نصرة القبائل ؟ ! .. مجنون يا ولد !! .

شيوخ القبائل يبللون ثيابهم : ـ

حدثت العجوز التى عاصرت الكسوفات الصغيرة والكبيرة ، انه عندما وصل شيوخ القبائل بصقوا فى وجه الشاب المشبوح على الصليب وتبسموا لرجال التيه !! ..

وحدثت ايضا :

ـ أن شيخ المشايخ امعانا فى اثبات حسن النية طلب من رجال التيه أن يؤدب الشاب بسوط حوصلة الغراب .. لكن رجال التيه طلبوا من الشيخ ان ينتزع من صدر الشاب الشمس الصغيرة حتى تضىء لهم دروب البساتين .

وقالت العجوز فيما قالت :

ـ أن شمس اللـه تـورات يومهـا ، وأطبق على الوادى ظلام ثقيـل ولم يعـد الواحـد يـرى طـرف اصبعه ، وأن رائحـة التفـاح عبقت فى الوادى فأصيب الشيوخ بالسعال واتسـعت حدقات عيونهم ، ثم هاجمهم مغص شـديد ، فبللـوا جلاليبهم .. ثم هجم عليهـم الغثيان فتقيـأوا قيئا كريهـا ، وبقـوا على هـذه الحـال حتى تقيـأوا أمعاءهم .. فتلـوت الامعـاء ثعابين مقتـولة ، وهمـد الشيوخ هلعا ..

وحدثت العجـوز ايضـا أن :

ـ شـمسا صغيرة أضاءت البساتين ، فانطلقت الاهـازيج من بين أشـجار التفـاح .. تغنى للقبـائل .. تبشر بـأن رجـالا قادمـون لا يأمنـون خـداع رجـال التيـه ولا يسـالمون .. وأن الايـام الجميـلة مازالت فى بطن السـنين ..

وحـدثت العجـوز :

ـ أن رجال التيـه لم يدفنوا جثث الشـيوخ ، وراحـوا يضربون فى العتمـة وسـط نعيـق الغـربان .

مـاذا تقـول العجـوز : ـ

يتحدث الناس هـذه الايـام عن عجـوز قديمـة تطوف بالقـرى والمـدن والمخيمـات ، تظهـر فى الازقـة والحـوارى والاسـواق تسـأل كل من تأنس اليـه :

ـ هل مازال رجـال التيـه يضربون فى العتمـة ؟ !!

وعنـدما يبتسـم لهـا الواحـد من الناس تتشـجع وتسـأله :

ـ هل يأمن شـيوخ القبـائل رجال التيـه فى هـذه الايـام أيضـا ؟؟ !! .

وعنـدما يضـحك الواحـد من النـاس تلمس صـدره وتطفو على وجههـا بقـايا جمـال وقـور .. وتقـول بفـرح :

ـ ما ابهـى طلعتـك يا ولـد !! ..





عتاب طير لشجرة ضائعة

الغالى نجيب سرور مغتربا فى وطنه!

جيلى عبد الرحمن

تحمل أجنحتى طيفك ، أطيارك
موسيقى الجندب ، فرمارك
لون الطحلب .. زاحم أنهارك
ونحيب الساقية ، وأبقارك

* * *

اتكئى .. همك أرعاه ، وأسقيه
وانكفئى ... ذكرى فى فلوات التيـــه

❊ ❊ ❊

طينك خشن ، وقـــديم كالغرين
ملء الريق ... وملء ترانيم الأرغن
نسيت افرعك الثلجية .. ليلى الأدكن
ومصابيح الزمن الغابر .. قمراء الأغصن

❊ ❊ ❊

عادوا افواجا .. خلف الجاموس
فحل البصل ،
ولوز القطن ،
الناموس
الجلباب الكتان .. على دورة قادوس
يتهدل حولى .. يتمختر مثل عروس

❊ ❊ ❊

عذبنى شوق .. يخصب نسقك ، أزهارك
واصطبرى : سوف اقبل ساقك ، أثمارك

❊ ❊ ❊

أغصانك سارية تشتـــاق الى البليـــد
ووباء الغربة فرق جلدك ..
سرطانا فى الجسد
يـــدك الفجعاء تحّــط غـــدا ،
ليس مصيرى ، وغدى

وتوهمت وعليك اللعنة ،

أنك ظمأى لعظامى ، ويدى !

* * *

البسمة كانت رمسية

وتحايا « انتليجنسية »

وغريبان التقيا .. والماضى احجار منسية

أعمتك ثريات المنفى

ضحوة أنجمنا القدسية

وحوافر قريتنا فى الطين

ضياعا ، وفروسية

* * *

ظلك ناطور

وذراعك صبار

وحفيفك عجمة

نسمة لقيانا فاترة

أو لم نستطب اللقمة ؟

أستعذبها باللبن الرائب ، والفجل ،

واغمسها فى الحقل

وانت تحبين الشمبانيا

وفقاقيع الكلمات ،

وبيض الحيتان المقلى

* * *

استفلقت الصحف أمام الابقار الأجلافة ..

تخور على المرعى

تزدرد شعارات الموتى

كعصا موسى .. والأفعى !

* * *

يا أنت تعالى الزمن الفادر ،

فانقشعى

صور الأغلفـــة الزرقاء بأوروبا

ـــ من أجل الأفريقى لومومبا

ـــ بعد الرقصة تضطجعين معى

* * *

ولعاب بعاث الطير ... على الشجر المحنى

ومرحى

نكست الأعـــلام

فمعذرة

واعتنق الطير .. القمحا !





موسم الفقـراء

احمــد والــى

تحلقوا حولهـا ولدان وبنت ، كانت ترفـع أغطيـة الأوانى تذوق الطعم وتختبر النضـج .

للابن الكبير كبدة البطة ، وللذى يليه القانصة وللبنت كان القلب واصابع المحشى الخضراء والمشعوطة كانت للأربعة أما الأصابع البيضاء اللامعـة والتى سقتها من مرق البطة فستكون عند المغرب حين يجىء الأب ، فربما أتى معه ضيف ، اليس من الأجمل أن يجىء ضيفهم فيجد البيت مستورا ؟

اكرام الضيف واجب ، وهو فوق هذا ستر لهم وغطـاء ، حتى لو كان اليوم هـو يوم الموسم وحتى لو كانت هـذه البطة لا يذبحونها الا كل عام سيجىء الضيف فيجد الطعام واللحم ، أما الفاكهة فسيأتى بهـا الأب ... والبيوت سـر وأحاديث ، ولابد أن يبيض وجه البيت فيبيض وجـه الأب الحانى اللطيف ، فيبتسم ويفرح ويحكى للولدين القصص ، والبنت يرفعها بكفه للسماء فترتجف وتكشر وتخـاف ... ثم تطمئن وتضـحك وتكركر حين تلقاها راحة كفه الآخر .

اليوم مع الشفق سيجىء ، فى قطـار الرابعة ، يخلع البدلة الزرقاء المتربة من آخر الدنيـا يجىء ، من السويس وتراب الطريـق على أكتافه وتعب أسبوع ، سبعة أيام ولياليها بالتمام والكمال ، يفصل عربات القطارات عن بعضها وسط آلاف البضائع القـادمة من المينـاء وسيعود منهـا ربمـا بلعبة للبنت والولدين وربمـا بعض من الفاكهة يتقاسمها الجميع .

سيفرح وسيفرحون ، أسبوع كامل تملأهم البهجة بوجوده معهم ليـل نهـار سيلبس الجلباب الأبيض الفضفاض فوق الصديرى اللامع كالحـرير ويحلق شعره ويصحب الولدين لصلاة الجمعة غـدا نظيفين بعد الحموم ، والبنت المجدولة الشعر ضفيرتين على صدرها الصغير بأشرطة زرقاء وحمراء سوف تنتظرهم مع الأم لما يعودون ، وفى الحوش المشمس الوسيع يتناولون الغـداء :

بقايا طبيخ الأمس ، وبهم جميعا ستفرح الأم وتسأل قبل أن يجىء صباح السبت (وهو يوم السوق) : ماذا نأكل غدا ؟؟

ويقترحون من الطعام أصنافا شتى ويحلمون بأصناف شتى ، لكن ليس هذا مهما فبالليل سيجلسون حول الأب وسيحكى لهم حتى تنعس الجفـون : كل ولد على فخذ أراح رأسه والبنت فى حجرة ستنام ..

حاسدين أنفسهم ينامون لأنه معهم ودائما اليهم سيعود ، حزانى على أولاد زميل أبيهم الذى كان يحكى لهم عنه ... كيف صفر لسائق قطار البضاعة يوقفه حتى يتمكن من فصل العربات عن بعضها وكيف تعجل القطار فانحشر الرجل بين تصادم العربتين ... وصرخ — جرى ابوهم نحوه وخلصه من بين الحديد ليلفظ على يديه انفاسه وينصحه أن « يشحت لعياله القوت ويترك هذا الشغل » .

سينامون هانىء البال لأنه معهم لازال ولأنه دائما سوف يعود واليوم موسم وكل شىء جاهز معد ، لم يبق الا دقته على سقاطة الباب النحاسية يعرفونها من كل الدقات .

اذنت العشاء ولم يجىء فانقبض منها القلب واضطربت ، وخرجت بعد أن نام العيال جائعين ... ينتظرون الأب الذى حتما سيغضب لما يجىء ويعرف ويزجرها « ليه مش عشيتى العيال ؟ مش حرام يناموا جعانين فى ليلة مفترجة زى دى ؟ » .

ومر قطار وهى على الرصيف تنتظر (واقفة ترتعد من البرد متدثرة بطرحتها الخفيفة وجلبابها الأسود وتقشعر لما ترد على خاطرها الأفكار السود) وقطار « آخر مر » حتى جاء القطار الأخير والأب لا يعود ... وتبعد عن ذهنها الخاطر السيىء وتتناسى القصص الحزينة التى كان يشغل بها الولدين لما يعتركان ، وبخطاها المتثاقلة الواجفة لبيتها تعود (قبل أن تستيقظ البنت فتخاف) وهى تمنى النفس انه حتما فى الصباح يجىء ليعتذر بأن زميله عامل المناورة تخلف لأسباب تعلمها السماء وكان عليه أن يحتمل ليلة أخرى حتى يجىء بديل !





ليلة العشق والدم

قراءة فى رواية جديدة

حسين عيد

صدرت للكاتب ابراهيم عبد المجيد روايته الثالثة منذ ايام ، وهى بعنوان « ليلة العشق والدم » بعد أن قدم من قبل روايتيه « فى باطن الارض » فى عام ١٩٧٢ ، و « فى الصيف السابع والستين » فى عام ١٩٧٩

فماذا قدم الكاتب فى روايته الجديدة ؟

رؤية قاتمة :

تقدم الرواية خمسة مخلوقات رئيسية بائسة ، يعيش كل منها فى عزلة عن الآخرين ، مشدودا الى البقية ــ فى الوقت ذاته ــ برباط خفى ، يدورون فى حلقة جهنمية ، قدرية ، رهيبة ، ويلعب كل منهم دورا محكوما عليه بأدائه ، يؤديه دون تدخل منه ، كأن قوى قدرية تتحكم فى المصائر وتوجههم كيفما شاءت ، فاذا تقارب اثنان فهو الانفجار الدامى ، حيث لا مهرب من المصير الفاجع الحتمى ..

وسط مناخ كهذا تبدو الارادة البشرية محدودة الدور جدا ، ويصبح المخرج الوحيد أمام هؤلاء الأشخاص هو الهرب من هذا الجحيم ، وهذا ما حققه فؤاد وفلة أيضا .

فكيف بدأت الأمور ؟ وما هو زمن الرواية ؟ ، وكيف تطورت الأحداث لتقدم فى النهاية هذه الرؤية القاتمة ؟ وما هو الأسلوب الفنى الذى استخدمه الكاتب فى تقديمها ؟ وهل هناك ثمة مآخذ على هذه الرواية ؟ وما هى ؟ وأخيرا ما هو الانطباع العام عنها ؟

زمن الرواية : البداية .

يقول آلان روب جرييه « لقد تردد كثيرا فى السنوات الاخيرة أن الزمن هو الشخصية الرئيسية فى الرواية المعاصرة . فمنذ أعمال بروست وكافكا والعودة الى الماضى ، وقطع التسلسل الزمنى . بدخلان أساسا فى تكوين الحكاية ومعمارها » .

وفى هذه الرواية يلعب الزمن دورا رئيسيا .. حيث تجرى أحداث الرواية على عدة مستويات للزمن احدها زمن السرد الروائى وينحصر فى عدة ساعات من أمسية يوم من أيام يناير عندما يعود الشاب فؤاد ابراهيم عبد الحق بعد غيبة عشرين عاما ليتقبل العزاء فى موت أبيه وذلك فى السرادق المقام لذلك بجوار ترعة المحمودية بالاسكندرية .

وفى السرادق تعرف عليه عم محمود (؟ !) الذى لم يوضح لنا الكاتب علاقته به ، فاندفع اليه فؤاد يحتضنه . كما التقى أيضا برفيقى صباه حسن المعداوى ودومة . لكن الليلة تنتهى بأن يقتل دومة حسن المعداوى ويهرب فؤاد فى زحمة المفاجأة ، ويركب المعدية للشاطىء الآخر لترعة المحمودية ، ثم الترام الذى يقله الى ميدان المحطة حيث ينتظر سيارة تقله الى القاهرة .

لكن يتقاطع مع هذا المستوى الزمنى مستويات أخرى مستعادة للزمن ، لكل بطل من الأبطال الثلاثة : فؤاد ودومة وحسن ، وتتفاوت هذه المستويات وتتباعد ، وتتقاطع لتستعيد ما حدث منذ عشرين عاما ، وتتدرج من لحظة الحاضر الأخيرة الدامية بالاسترجاعات ، وتتراوح ذهابا وايابا خلال هذه الفترة دون ترتيب .

تكنيك فنى متطور :

ومنذ البداية يتضح أن الكاتب قد استخدم فى روايته عددا من الأساليب الفنية المتطورة .. فهو — أولا — قد استخدم أسلوب تيار الوعى لدى

أبطاله الثلاثة لالقـاء الضوء على حياتهم الداخليـة من اظهار ماضيهم وانارة مستقبلهم بالاضافة الى ابراز حاضرهم ، حيث أن « سـمة الوعى نفسـها تستلزم نوعا من الحـركة لا يتقدم بالتقدم الآلى للساعة ، انهـا تستلزم — بـدل ذلك — حركة التنقل الى الخلف والى الامام .. حرية مزج المـاضى والحاضر ، والمستقبل المتخيل » .

لقد استخدم ابراهيم عبد المجيد تيـار الوعى فى روايته من خـلال وسيلة سينمائية للتعبير عن الحـركة وتعدد الوجـود .. هذه الوسيلة هى « المونتـاج » الزمنى لكل بطل من أبطاله خلال ثبات جلستهم بالسرادق، على حين يتحـرك وعيهم فى الزمان . أى « وضع صور أو أو أفكار من زمن معين على صور أو أفـكار من زمن آخر » .

كما وظف الكاتب — ثانيا — حيلة فنية أخرى هى زوايا الرؤيا المتعددة لنفس الواقعة ، حتى يستطيع القارىء أن يلم بهـا بصورة شبه مكتملة ، تمكنه أو تساعده على الوصول الى الحقيقة .. وقد ظهر هذا فى عرض حادثة اعتـداء حسن المعداوى على دومة ، وطعنه بخنجر ومحاولة قتله وذلك منذ عشرين عاما مضت .

فمن رواية فؤاد نجده يحـدث نفسـه « حسن كل أضعف الخلق ، ونجح فى بقر بطن دومة بسكين من أجل وردة .. كان غريمه فى حب بائس . هكذا تردد فى الحى » .

ثم عنـدما يستعيد دومة ما حدث فيذكر أنـه .. « يسـبح المسـافة الصغيرة الى الشاطىء مقـررا هـدم الكشك وتكويمه فوق المعدية ليقطع رحلة الى الجنـوب والى الجنـوب ..

ماذا تفعل ؟

انه حسن الذى كان قد قام خلفـه . هاهو أمامك.ولن يقـوم اليـوم .. ودون أن يتكلم يهاجمه حسن » .

وبعد ان تذكر دومة لحظات الواقعة ذاتهـا .. ها هو — فى لحظـة أخرى — يطلق حكمـه على حسن فيقيم حادثة الاعتـداء بأنها « حمـاقة حسن الذى أراد قتلى خوفا أن تختفى المعـدية فيتسول .. « وتكتمل الدائرة أخيرا عنـدما يستعيد حسن لحظات عودته بعد أن اكتشفت وردة عجـزه عن ممارسة الجنس معها وهربـه منهـا فيقـول « لا ينسى كيف اختفى ، أما وعاد ليجدها تتحدث عن دومة ، يقـول لنفسه : أتراه مايزال غريمـك وانت تجهـل ؟ » .

من هذه الزوايا المتعددة تتجلى حقيقة ما حدث منذ عشرين عاما .. كان حسن يحب وردة ، لكنها اكتشفت عجزه ، فبدأت تهتم بدومة وتتحدث عنه ، فغار منه واعتبره غريمه وبداه بالعدوان ثم طعنه بالخنجر وحاول أن يهرب ..

وبهذا الأسلوب الفنى تمكن الكاتب أن يعيد تجسيد اعتداء سابق ، بابعاده المختلفة فأتاح للقارىء أن يلم بحقيقته من اشلاء الحادث المتناثرة فى وعى كل شخصية .

كما استخدم — أيضا — ابراهيم عبد المجيد أسلوب « القطع » السينمائى .. فالمشهد الأساسى الفاجع والمفاجىء هو مشهد دومة وهو يقتل حسن هذا المشهد المروع والذى تبدأ به الرواية يتكرر — مستعادا فى اعماق فؤاد — بأشكال مختلفة على مدار العمل ، فساعد بذلك على تكثيف الذكريات ، وكون عنصرا ضاغطا على تفكير فؤاد لاسترجاع واعادة تقييم وفحص كل ما مضى وما يحدث وما سيجىء .

ويمكن تتبع تكرار هذا المشهد الدموى الرهيب ، المتناثر على مدار العمل كما يلى :

— فى السطور الافتتاحية من الرواية نجد فؤاد مصدوما « لا يصدق . بعد عشرين عاما يقتل دومة حسن المعداوى . وكيف ؟ امام عينيه » .

— ثم يفجعه المشهد « قتل دومة » حسن المعداوى فجأة . قام وتقدم ووقف أمامه وصرخ « يا عضو المجلس ... وانطلق الدم من العنق الى سقف السرادق كقذيفة ، فأصاب القريب والبعيد » .

— ثم يستعيد المشهد الرهيب « لحظة كانت اقصر من الخضة .. صرخ فيها دومة « يانذل يانجس » وكانت السكين العريضة الصقيلة قد ارتفعت عاكسة أضواء المصابيح ، فأضاء الليل اكثر ، وسرى برقها فكان له خيال ساطع ، رآه فؤاد يتحرك كالشهاب على جدران المنازل القريبة ، قبل أن يرى السكين » .

— وهكذا تتسع رقعة الذكريات بمضى الوقت ، وتتضح تفاصيل الواقعة « صدره ينتفض المشهد ، يعود يكبس على روحه ، لابد أن ثيابه تلوثت بالدم ، لقد جذب دومة حسن الى الامام مسافة كبيرة فى لمحة ، وصرخ مطيرا الرأس ، فقفز هو — فؤاد — بعيدا مرعوبا » .

— ثم وهو يداور فلة على المعدية « هل يمكن أن ينسى أحد قتلا كالذى رآه من لحظات ؟ ادرك فؤاد انه لم يعرف نفسه بعد » .

— مازال فؤاد لا يصدق ما حدث لذلك سأل فلة « هل خــرج حسن المعداوى من السجن ؟ افلت الســؤال منه كأن حسن لم يقتل منـذ قليل . كأنه — فؤادا — لايزال يصدق ما فــكر عن خرافة ما حــدث ، وكأنه مجرد حلم أو كابوس . وبالفعل لا يصدق انه رأى قتــلا ودما وسكينا ، وســمع صراخا وصخبا » .

— وتعود الواقعة — ثانية — تســيطر عليــه سيصحو المتثائبــون ويعتدل المتململون ابتهــاجا بالصــوت الرخيم القــوى العميق .. سترتفع أصوات الاستحســان والانبهــار .. ستخرج النجوم لتزحم السماء مطلة على الشيخ المــأخوذ بالقرآن مترقبة خاتمة الليــل صافية النســيم ، ربمــا متسائلة فيما بعد : من كان يصدق أن دومــة سيتوجس هكذا ؟ لن يكتفى بفصل الراسى ، ستلمع السكين من جديد وهى تطير لتنغرس مرة ومرات فى صــدر وبطن حسن ، وبين ساقيه ، سيمسك دومــة بالجسد مقطــوع الراس من صدره يطعنه » .

— ثم ياتى المشهد المروع فى ومضة سريعــة شاملة « ينظر دومة الى وجه فؤاد للمرة الأخيرة فيرى فؤاد فى عينيه تصميما هائلا وغريبا ، وما يلبث دومة أن يقف ويصرخ وتخرج السكين .

— قتل عضو المجلس .

يصرخ رجل دومة .. يضحك .

— قتل حسن بك » .

— ويبقى من الجريمة البشعة نظرة أخيرة فى ختام الرواية « وكانت نظرة دومة اليه وهو ممسوك بأيدى اتبــاع حسن تخيفه ، اذ فجــأة تذكرها فأطلت واسعة وسط ظلام الليل » .

كان مشهد القتل رهيبا ، مروعا ، غيبة العقل فى أغوار فؤاد ، لكنه ظل عالقــا يعاوده بين فترة وأخرى ، ويتردد صداه فى تيــار وعيــه باســتمرار .

ابطــــال قدريون :

يعتبر ابطال رواية « ليلة العشق والدم » فؤاد ، حسن ، دومه ، وورده .. ابطال قدريون ، بمعنى أن القدر هــو الذى يحركهم كالمــآسى الاغريقية القــديمة ، ويتحكم فى مصائرهم سواء شاءوا أم ابوا ذلك ..

وبذلك تقدم الرواية عالمــا كعالم الفن التعبيرى .. « عــالم قاتــم لا تخضع فيه الدوافع الانسانية لمنطلق العواطف ، بل لنوع من الغضــب والعجز يكونان فى صميم الانسان » .

وعليه يمكن اعتبار هذه الرواية رواية تعبيرية . لأنهـا تطرح فى ثناياها موضـوع الجريمـة المنسية (جريمـة اعتداء حسن على دومـة منذ عشرين عاما سابقة) ، وكذلك موضوع التمرد على الأب (تمرد فـؤاد على ابيـه لزواجه وهروبه من المنزل وهـو فى سن الثـالثة عشرة) .. كما تطيح بابطـال الرواية الاهـواء الجامحة ، وهى « امـور لـم تبـرر ولا يمكن تبريرها ، كأنها ولدت من أغوار مجهولة » .

ولعل تحليل شخصيات الرواية يلقى مزيدا من الضوء :

حسن المعـداوى :

يحمل منـذ مولده بذرة شقائه لانه لقيـط « عم سمسم وجده ملفوفا فى خروق قديمـة فوق شاطىء ترعة المحمودية .. واخذه وربـاه وقـال ولد يعيننى » . ولمـا كان منوطا به رعاية الأبقـار والحمير فقد اعتـاد عليهم والف الشذوذ . ثم عمل بعد ذلك على المعدية التى يملكها . ولمـا فشل فى علاقته مع وردة ابنـة عم سمسم واكتشف أنهـا تهتم وتردد اسم دومة ، اعتدى عليـه وطعنه بخنجره وهرب ، لكن فؤادا أنقذ دومـة فاعترف على حسن وقبض عليه ، فسجن ثلاث سـنوات ولاقى معـاناة وعذابا وشذوذا فى السجن فى عامه الأول من ثلاثة من زملائه المساجين . ولمـا خرج من السجن انتظر خروجهم فخذلوه ، مات أحدهم وقتل الثالث الثانى ، فأخذ حكما جديدا ولعله مات فى السجن .

وخرج من السجن بشـهادة حسن سير وسلوك ليعمل فى « بوفيه » شركة الغزل ، ثم ساعيا لمكتب بسكرتير رئيس مجلس الادارة ، وسرعان ما ترك العمل وافتتح كشكا على شاطىء المحمودية باع فيه السـجاير والقصب ، وما لبث أن اشترى عربة نقل بمقطورة ، فخطا خطـوة كبيرة اذ صار بعد سـنوات معدودة صاحب أكبر أسـطول نقل فى المدينة ، ولديه اكبر زريبة لتسمين البهائم ، وأول مزرعة سمكية على الأرض الخراب خلف الحى . كما صار عضـوا فى مجلس الحى ، وهو يستعد ليخوض الانتخابات ليمثل الحى والمدينـة .

ورغم هذا الصراع الدؤوب للوصول ، فانه عنـدما يعرف ان دومة يفكر أن يتزوج فلة أخت وردة يثور ويحاول أن يعتدى على دومة بالخيزرانة بشـكل عنيف ، ينعكس عاهاتـه الخلقية ، فيهرب دومـة .. لكن حسن يفكر ويدبر ان يقتله فى ذات الليلة ويتفق مع أربعـة رجـال على ذلك . لكن دومة يكون أسرع منه ، فيقتاله فى سرادق العزاء .

ان حسن سجين قدر غامض ، فهو أولا لقيط ، ثم يصـبح شاذا جنسيا فلا يستطيع أن يقرب امرأة ، وهذا ما اكتشفته وردة ، ثم بائعة لبن مسكينة ، وعندما يقرر أن يقتل دومة ينـاله دومة اولا .. كما أن صعوده السـلم

الاجتماعى صعود انتهازى ، يحمل فى ثناياه بذور انهيـاره .. فيتم اغتيـاله بواسطة دومة أقرب المقربين اليه .

ان حياة حسن وصعوده واغتياله سلسلة قدرية مستمرة من قضـايا تحدث جبرا ، غير مبررة ، ولا يمكن تبريرها .

دومـة :

أبوه بيـاع غزل البنات ، جند أخوه .. بينما أعفى هو من الخـدمة بسبب قدمه . مات أخوه فى الحرب ، أحب وردة ، لكنه كان يعى أن فقرة يقف حائلا دون زواجهـا . وعندما قرر أن يهـدم الكوخ المقـام على شاطىء الترعة ليهرب معها تشاجر مع حسن وطعنه حسن بحنجره وأنقذه فـؤاد . ولمـا أخبرها أبوها أن تتزوج شخصا لا ترغبه انتحرت حرقا . لكنه عاش يحبها بعد موتهـا ولمـا خرج من السجن (وهو عـدوه) وصعد نجمـه الاجتماعى ذهب اليه يطلب عملا (موقف لا يمكن تبريره أيضا) فأوكل اليـه رعاية البهـائم ثم تركه يوزع الحليب على سيارة نصف نقل ، وكان يعطيه مائة جنيه شهريا يرعى بهـا أمه المقعدة بعد أن مات أبيه (!) .. لكنه انقـاذا لفلة أخت وردة الصغرى من زواج لا ترضاه يفكر أن يتزوجها .. وعندما يخبر حسن المعداوى بذلك يثـور عليـه ، ويضربه .. فيحـاول دومة أن ينتحر لكنه يفشل . ثم يقـرر أن يقتل حسن فى الليلة التـالية (ليلة سرادق أبو فؤاد) ويقتله فعلا . لكن هذا القتل لا يعنى كمـا قـال فؤاد « أما ان دومة قد قتل فيما بعد مضحيا بحيـاته بلا شك فهـو الذى اختـار ذلك بارادته » .. والحقيقة أنه لم يختر ذلك بارادته ، فقد حـاول ان يهرب من قدره بالانتحـار لكنه فشل .. فساهم كأداة لتنفيذ قـدر مخطط من قبل .

فـؤاد :

محـايد ، هجر ابوه فى الثالثة عشرة من عمره ، لأنه أراد أن يشـغل أبـاه عن الزواج بعد أن تزوج ، ولم يمض على موت أمـه أسبوع فعاش مع خـاله عشر سـنوات بالقاهرة .. ثم عاش فى القاهرة عشر سنوات أخـرى .

ورغم ان الرواية لم توضح أن فؤادا كان يتعلم أو يدرس فى طفولته .. والأقرب للمنطق أنه بحـكم رفقته لحسن ودومة غير متعلم .. لذلك كانت مفاجأة لم يمهـد لهـا من قبل أنه قد تعلم وحصل على بكالوريوس وعمـل فى أحـد المكاتب .

أما فلسفة فؤاد فهو يوجزها بقـوله عندما يتذكر أصـحابه « لعله يذكر أيضـا كيف كان يلعب الكرة كالزنبرك ، ويصرخ الأطفـال هاتفين

مشجعين ، لا يرى وجهـــا من وجـــوه أصـــحابه . كبروا مثله بلا شك . مات من مات على الحـــدود الشرقية والباقون احبو فأخفقـــوا فانتحروا ، أو نجحوا فى السفر الى بلاد النفط فتزوجوا ورحلوا . لم يبق من « الزمان الأول » غير العجــــوز الذى تعرف عليه ، دومة ، وحسن » .

وعندما يرتبط مع حبيبته رؤى يكتشف عبث علاقته معهـــا بشــــكل غير مقنع . « حاولت السفر فلم افلح . حاولت العمل بشركات الانفتـــاح فلم أفلح . كلمـــا ذهبت وجدت شبانا وفتيات نضرين لا اعرف متى التحقوا بالعمل ولا كيف . اننى شـــخص تعس . لقد فكرت أن ارتكب عملا مجنونا .. لكننى خفت » .

وهذا تفكير غير منطقى .. فاذا كان خريج تجــــارة ويعمل فى أحد المكاتب وجمع له زملاؤه فى العمل بمناسبة وفـــاة والده مائة جنيـــه .. فهو نموذج لآلاف الشباب ، ويعيش موفقا فى عمله .. وكونه لم يوفق للسفر ، لا يعتبر مبـــررا للافتراق عن محبوبته .

وهناك عدة نقـــاط أخرى لم يوفـــق الكاتب فيها عند رسمه لشخصية فؤاد مثال ذلك الانتقام غير المبرر ، والذى يوقعه القـــدر على زوجـــة أبيه لمجرد زواجها منـــه ، فهو يعرف ان « زوجة أبيه انجبت ولدين ماتا خلف بعضهما فلحقت بهما منذ عام » .. كما يمتد الانتقـــام القدرى الى أبيه فيعمى حزنا عليهـــا .

كما أن اتخـــاذه موقفا عقلانيا مع خطيبته وقراره بالافتراق عنها ترتب عليه نتيجتين احداهما بالانتقام القدرى من الحبيبة التى فارقته بنـــاء على رغبته ، فاذا به قد « شاهد « رؤى » تمشى متأبطة ذراع شـــاب مبهـــرج الثياب » ، و « ركبت مع الشـــاب مبهرج الثياب سيارة عند ناصية الشارع » مما يوحى بسقوطها وانحرافها .. أما النتيجة الأخرى لقـــرار عقلى ، فهو موقف عاطفى « فى حجرته الصغيرة استيقظ داخله الحنين الدافق ، وضع خده على يده اليسرى وكتب الخطاب الأحمق الى أبيـــه والذى يعلنه فيـــه بعنوانه بعد فراق استمر عشرين عاما » .

كما نثر الكاتب مرتين محاولة غير موفقة حتى يجعل من فؤاد شخصية وجودية « مثل احساسه الـــذى لم يفـــارقه ســـنوات بالعـــدم » .. « الشعور الغريب الذى يلازمه منذ ســـنوات بالعـــدم ، وبتفاهة ما حوله ، بل وكل ما يفكر فيه الناس ، هو المسئول عن ذلك بالتأكيد » .

لذلك كان لابد للكاتب ، كمـــا تقـــول فرجينيا وولف ، « ومهما تكن المشـــكلة التى يواجهها قصاص العصر الحاضر ، فانه يجب عليه أن يبتدع الوسائل التى تجعله حرا فى تسطير ما يختـــار كما أنه يجب يتحلى بقدر من الشـــجاعة يمكنه أن يقرر أن « هذا » الشىء لم يعد يهمه بعد بقدر ما يهمه « ذاك » ، ويبنى على « ذاك » وحده أعماله » .

فكان لابد للكاتب أن يستبعد من شخصية فؤاد كل ما لا اهمية له فهى شخصية مساعدة تساعد على تضفير بنـــاء الرواية العظيم الذى يشيده حسن المعداوى ودومة بالتعاون مع وردة .

وردة :

نموذج فذ للمرأة . ابنـــة عم سميسم ، لهـــا أخت تصغرها هى فلة ، تعشق وردة جسدها وتمارس حريتها بجرأة واقتدار فى وسط زاخر بالعيون النهمة المتعطشة من الرجـــال ، تختـــار وفق رغبتها من تمارس معـــه هواها . مارست هواها مع دومة وفؤاد وحاولت مع حسن وربما مـــع آخرين ايضــــا .

عندما أجبرها ابوها على الزواج ممن لا تحبه أو تريده .. انتحرت باشـــعال النـــار فى نفسها ، فكأنها هربت من المواجهـــة وهذا لا يتسق ابـــدا مع شخصيتها القـــوية الارادة ذات السطوة والمحبة للحياة .. مثل هذا النموذج لا يمكن أن ينتحر .

ندرك من التحليل السابق أن هذه الشخصيات محـــكوم عليها سلفا بالضياع .. ولا مخرج لهـــا من هذا الجحيم الا بالهرب وهذا ما حققه فؤاد حين هرب بعد الحادث مباشرة مفضلا العـــودة للقاهرة ، وفلة التى قررت الهرب لأن زوج أمهـــا سيزوجها بمن لا ترغب وذلك بعد وفاة أبيهـــا عم سمسم .

فكأن هذه الرواية تعتبر صيحة احتجاج تدعونا لدراسة وتقصى أسباب تدهور هذا الواقـــع وانهيار القيم فيه فى محـــاولة للبحث عن مخرج منـــه ليس بالهرب .. ولكن بالعـــلاج والاصلاح .

مآخـــذين على الروايـــة :

أولا ـــ كاد الكاتب أن يقحم راويا ـــ خارجيا تقليديا ـــ متفلسفا فى الرواية كقـــوله :

« لم يع الفتى الصغير أن السنين ، اللص الأكبر فى هذا العـــالم ، كانت مخبأة خلف ثقب يوم هروبه . انفتح فانطلقت كأفراس الرهان ».

« لحظات نادرة تلك التى تتسع فيهـــا داخل الانسان موجـــات حنين صادق » .

« جفف دموعه وهو يلعن الممثلين والمتفرجين العميان . أى جبـــار هو هذا الزمان المصرى » .

« سمع فانسحقت الفرصة فى أن يراه . ربما لم يشأ ، أو لأن للعيون على العيون عتابا لا تحتمله القلوب » .

لكنه ـ لحسن الحظ ـ تخلص منه نهائيا بعد ذلك ، مع انسياب الرواية وتطورها ، وان نسى الجمل السابقة فعكرت صفاء البداية ، وكادت تفسد متعة قراءتها .

ثانيا ـ أقحم الكاتب أيضا عددا من الأفعال الخارجية ، التى لا تتسق مع بناء الرواية ، وظهرت كزوائد لا مبرر لها .. وهناك خمسة أمثلة منها :

ـ عندما تذكر دومة بعض تصرفات حسن « كونه لصا سرق فلوس شركة الغزل التى أعطوها له ليوزعها على العمال الذين خرجوا يوم استقبال نيكسون رئيس أمريكا ثم اختفى »

ـ وكقول فؤاد فى فترة ذكرياته عن حبيبته بميدان التحرير « كانت بالميدان أوتوبيسات قليلة خالية جميعها ، وعربة شرطة تحت الكوبرى ترصد النسمة العليلة لو أقبلت ! » .

ـ وعندما يستعيد فؤاد أيضا الذين سرقوا العابه :

« والذين سرقوا العابه كثيرون يراهم يجلسون على المقاهى الرخيصة ، يفتحون حقائب « السمسونايت » ويعدون العملات الاجنبية والمحلية ، متحدثين عن البضاعة المسافرة والقادمة وعن سعر الحشيش» .

كلمة أخيرة :

تعتبر رواية « ليلة العشق والدم » للكاتب ابراهيم عبد المجيد ، اضافة جديدة للرواية العربية بتكنيكها الفنى المتطور والمناسب تماما لموضوعها ، وبمعالجتها الجريئة والصريحة ، وشخصياتها العملاقة .. رغم رؤيتها القاتمة .



* شعر

أصوات من الشمس والماء والتراب

مدحت الجيار

— ١ —

(انا البشير أقول ما نبأت به لغة الحدائق والسهول)

انا البشير أقول ما حدثت به شمس المدينة ...

... فى الغروب

حين انثنت خلف الجذوع ، وأرسلت قطراتها ،

شفقا :

يغيب

كان امتداد البحر يحتضن الأفق

قالت لى الشمس :

ان الزوابع لا تبعثر نجمة ،

(والعواصف كيف تطفىء شمعة ؟)

أشار النيل فالتفت البشير ، الى الجسور

تتجاوز الأنهار ،

فى جريانها قلب الصخور

يتدفق الأمل الجديد

كشلال حب ،

كشلال نار ،

كشلال موت ،

كشلال نور ...

— ٢ —

لكنها شفتى الغريرة ..

.. حدثت بالحلم فى وضح الظهيرة

باحت بعصيان القضاء

أنا الغرير

(أقول ما نبأت به لفة التراب على الطريق)

أيفر من عينين نهر ؟ ،

وتميل من شفتين نار ؟ !

سوط الحرائق فى دمى يسرى

— أوقفوه

— أوقفوا الشريان

ذابت على صدرى جبال النار

— أوقفوها

— صخرة الأحزان مالت ،

سدت منافذ رؤيتى

— أوقفوها

مرت على جسدى ، ..

.. ووشوشت الصخور ،

والريح تخترق القبور

رسمت على الرئتين خنجر

، . . . .

تلك قصيدتى

— وجه أحزانى ، ...

— .. ووجهى

— وجه أحلامى

— .. وعمرى

مرت على لفتى —

عند التقاء النهر بالجبل

عند التقاء الماء بالجسد

مرت على جسدى ...

قراءة ثانية فى رواية تحريك القلب لعبده جبير

توفيق حنا

نجد انفسنا منذ اللحظة الاولى ونحن ندخل عالم هذا العمل الفنى اننا امام شىء جديد وحديث .. العنوان : **تحريك القلب** ومفتاح الرواية وهذه الفصول التى تحمل الحروف الابجدية من أ الى ف وتحمل الارقام من ١ الى ٢٤ .. ونحس اننا مطالبون بأن نبذل لهذا العمل شيئا من الانتباه الواعى اليقظ .. ماذا يعنى **عبده جبير** بهذا العنوان : تحريك القلب .. وماذا يعنى هذا المفتاح .. وماذا تعنى الحروف الابجدية والارقام .. ونتساءل لماذا كل هذه الالغاز ولكن ما ان نبدأ فى قراءة هذا العمل حتى نجد أنفسنا مدفوعين الى متابعة مشاهده ومونولوجات شخصياته حتى النهاية .. ونقرأ فى فصل ف هذه الكلمات يرددها الراوى وهو يقدم المشهد الاخير يعلن به نهاية هذا اليوم ويعلن ايضا ميلاد فجر يوم جديد :

« لقد معنى النهار ، وتقادم الليل ، وانطفأت أضواء الحجرات ، واختفت الاصوات . ثم عاد الضوء الخفيف مرة اخرى ، وانفتحت النوافذ ، وعادت الاصوات » .. وفى فصل ٢٤ نستمع الى مونولوجات الشخصيات تعبر عن بداية اليوم الجديد كما سمعناها فى بداية اليوم السابق عندما بدأت رواية « تحريك القلب » ، وما بين البداية والنهاية تتتابع مشاهد البيت وتتوالى الشخصيات تردد مونولوجاتها .. كل يتحدث الى نفسه .. فليس ثمة حوار بين شخصيات هذا البيت .. الذى نعرف من البداية انه بيت قديم آيل للسقوط والانهيار .. وجميع سكانه يترقب هذه النهاية ترقبا فيه كثير من الرعب والرعدة كما نجد فيه كثيرا من اللامبالاة وبخاصة من الابناء .. وهو الجيل الذى ينتمى اليه مؤلف هذه الرواية

تقول البداية (فصل أ) :

« على جانبى البيت بنايتان متباعدتان ، وحوله سور هدمت دعائمه وتآكلت جدرانه ، تحف به القاذورات من كل جانب ، والباب الحديدى

مالت ضلفتاه وارتكنتا ، واحدة الى الداخل ، وأخرى للخارج ، فلا أحد يعيره اى انتباه ، وتلك الشجيرات المتسلقة ، لم يبق منها الا أغصانها الجافة ، تتشبث بالأركان : زادت قدمه ، حتى غدا أشبه بكهف عليه العنكبوت ، والأتربة والعلب الفارغة ، والأوراق القديمة التى تذروها الرياح ، وتلقى بها فى الردهة الواسعة : حيث ساعة الحائط المتوقفة منذ زمن » .

وهكذا بهذا الوضوح الحاسم يبدأ عبده جبير من الكلمات الأولى فى تصوير نهاية هذا البيت .. سقوطه وانهياره وزواله ..

* * *

وقبل أن نتحدث عن شكل ومضمون وموضوع « تحريك القلب » من الأفضل أن تروا معى هذا البيت عندما بناه ــ جد ــ جد ــ الأب : (فصل ــ ر ــ ٢)

« لقد بناه الجد الاول (هامش : جد جد الاب) زمن كانوا يبنون البيوت ومن حولها حدائق ونوافير ، وكانوا يجعلون من الردهة مكانا فسيحا يعلقون على جدرانها صور رجال العائلة . وتلك الساعات الخشبية الكبيرة ، التى يدق بندولها بانتظام فيحدث نغما خافتا يتردد فى الليل ، ويدخل الى الحجرات ، حيث هناك كانت دائما أحلام » وسكان هذا البيت هم الاب والام وعلى ووضاح وصيام وسمراء وسالى .

وحتى نستكمل ألوان النهاية والسقوط فلنستمع الى الراوى وهو يتابع حركات الام داخل البيت وهى تتحرك الى الحديقة : « ومشت الى الباب الكبير وفتحت مصراعيه ، ثم نزلت درجتين : كانت الشجرة العجوز واقفة فوق ظلها النحيل المتعرج ، وحبل الغسيل يتراقص بالريح الخفيف ، والباب الحديدى الصدىء مائلا على جانبيه ، والاوراق الجافة تتحرك على « الارض . رأت كل شىء كما كان » .

* * *

يقول عبده جبير :

« أعيش فى بيت قديم ، وفجأة ، انتابتنى وساوس بان البيت سينهار ، لدرجة اننى كنت اقوم من النوم مفزوعا ، هذا مع العلم انه قد سقطت بالفعل عدة بيوت فى المنطقة ، واحسست ان هذا الاحساس يمكن ان يكون اطارا اعبر من خلاله عن

لحظة لها امتدادها فى الواقع المعاش ، هذه اللحظة .. او الفكرة .. هى ان الطبقة التى انتمى اليها ، وهى الطبقة المتوسطة ، والتى كان من المحتمل ان تقوم بدور قيادى فى هذا المجتمع الذى اعيش فيه ، ولاسباب كثيرة ، لاسباب حركة المجتمع فى اتجاه معين ، هذه الطبقة تخلت عن دورها الذى كان من المفروض ان تقوم به » .

ثم يقول عبده جبير :

« ان المونولوج هو الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الافكار والاحاسيس التى انتابتنى » .

ويقول أيضا :

« حاولت ان اصنع من المونولوج تيارا روائيا متكاملا » .

ويقول :

« تدور رواية » تحريك القلب حول بيت يسقط ، يشاهده سبعة اشخاص دون ان يتخذ احد منهم خطوة ايجابية واحدة لمقاومة الانهيار ، بل اخذ كل منهم يبحث عن حلمه الخاص »

ويضيف عبده جبير :

« والرواية كانت تحمل نبوءة بما حدث أخيرا للرجل الذى رفع الرشاش واخذ يطلق النار فى كل اتجاه » وهنا يحسن أن نقرر ان هذه الرواية كتبت بين عامى ١٩٧٧ و ١٩٧٩ .. اى ان عبده جبير بدأ « تحريك القلب » بعد احداث ١٨ ، ١٩ يناير ، ومن البيت الذى يسقط ومن المونولوج ومن مظاهرات يناير بنى عبده جبير عمله الفنى ، وهو اول عمل روائى يقدم على كتابته بعد قصصه القصيرة وبعد مجموعته القصصية « فارس على حصان من خشب » ، ثم صدرت له اخيرا عن دار التنوير روايته القصيرة « سبيل الشخص » فى ثلاث حركات ، وهى عبارة عن مونولوج طويل، وتصف تجربة عبده جبير عندما وجد نفسه سجين احدى الزنازين ، واراد الانطلاق من هذا السجن على عجلة للبحث عن « سبيل الشخص » فى رحلة الف ليلة ، اسلوبا واحداثا وجوا ، وفى بناء فنى عصرى حديث .

***

بعد تجارب شكلية كثيرة انتهى عبده جبير الى هذا الشكل الفنى الذى تشكل فيه وبه مضمون رواية « تحريك القلب » هذا الشكل الذى اكد فيه تمرده على الشكل الروائى التقليدى

والجديد معا .. وهذا التمرد على الشكل بل هذه الثورة تؤكد تمرد وثورة الفنان على شكل هذا المجتمع الذى تنبع منه هذه الرواية كما تنبع منه كلى الانواع والاشكال الادبية والفنية والحضارية ، هذا الشكل اذن تعبير فنى عن ثورة الفنان ورغبته فى تحريك هذا الركود الذى يسود كل الوان الانتاج والابداع والنقد .. عن طريق تصوير هذا التساقط والتهافت والتهاوى التى يعانيها هذا البيت معماريا وقيميا وحضاريا .. هذا البيت الذى بناه جد ـ جد ـ الأب بنوافيره وحديقته وردهته الواسعة .. هذا البيت الذى يقع فى حى المنيرة بالقرب من السيدة زينب .. ونحن نشاهد علامات التساقط ومشاهده على مدى اربع وعشرين ساعة .. من ديكورات كثيرا ما تبدو فى لوحات سيرمالية .. كما نرى فى فصل ـ ذ ـ .

« فى الداخل كانت الاشكال قد ارتسمت على الجدران : حيوانات ، طيور ، وجوه ، ارجل ، جبال ، وديان ، بحيرات ومراكب ، خيول ومعارك ، طيور ، وجوه ، ووديان وسهول وسهول ، وامواج وسحب وشموس واشكال بلا معنى ، كل ذلك كان على الجدران » .

او هذه اللوحة فى فصل ـ ح ـ .

« .. تساقطت الرسوم من على الواجهة ، فتغيرت ملامح ابو زيد الهلالى واختفى السيف من يده ، فى بؤرة محاطة باضلع الأحجار ، ومال المحمل ـ من على ظهر الجمل ـ الى اسفل ، رقاب الخيول كذلك ، تلاشت ، ولم يبق من الكلمات سوى « على ـ حج ـ اليه ـ وذنب ـ مبرور» ، واختفت «لله من حج البيت ـ الناس ـ سبيلا ـ مغفور ـ استطاع » ، وطارت الخراف مع الهزات الاولى » .

وعلى ديكور هذه المشاهد التى تلونها وتشكلها لحظات شروق الشمس حتى غروبها ، تتقدم شخصيات هذا البيت السبع فى نظام ونسق موسيقى تردد مونولوجاتها ـ وكثيرا ما تتعقد هذه المونولوجات وتتعدد موضوعاتها واحداثها واعترافاتها وذكرياتها واحلامها واحزانها ، وتصبح مونودراما بكل ما يعنيه هذا المصطلح المسرحى . ولهذا يمكننا ان نطلق على هذا الشكل الذى اختاره عبده جبير اسم الدراما الروائية التى تتكون من مشاهد البيت وديكوراته المتعاقبة ومونولوجات الشخصيات او مونودراماتها . ولقد جربت قراءة خاصة لهذا العمل .. قمت بقراءة الفصول من أ الى ف وهى فصول مشاهد البيت فوجدتنى امام عمل فنى تشكيلى روائى حديث ، كما قرأت

الفصول من ١ الى ٢٤ فوجدت أمامى مسرحية حديثة تتكون من سلسلة متعاقبة من المونودراما التى تعبر عن الفصام فى حياة شخصيات هذا البيت .. تقول سالى :

« اننا بالفعل نظام كامل . شريحة دقيقة لوضع مثالى . كل منا يقوم بدوره فى اتقان . ولا يمكنك ان تشعر به ايضا . فرقة تلقائية للعزف فى المروج (هامش . فيما بين الانقاض) وتقول سالى ايضا (فصل ١١ — ج) : هذه هى الكواكب السبعة . « ما على الا ان اردد ما يقوله وضاح : انا اولا . ابى وامى بالطبع . سمراء وعلى وصيام واخيرا وضاح . كل يحتل جزءا من الوقت على مدى الاربع وعشرين ساعة . كل صوت يسود فى وقت . حيث كل صوت يسود فى وقت كوكبه » وفى مونولوج سمراء (فصل — ٩) :

« كان قاسيا وضاح . لم يمهلها لتنهى حديثها ، فقالت (سالى) : انها فاجعة . لا احد مع احد فى هذا البيت المنحط » .

وفى نفس هذا المونولوج تقول سمراء عن الام :

« لقد رفضت عروضا كثيرة للاشتراك فى شىء ما . قالت انها لا تجد نفسها طبيعية : « اتركونى فى حالى . لقد تعودت الكلام مع الشبابيك » .

والذى دفعنى الى ان ارى فى « تحريك القلب » عملا دراميا ان المؤلف كان يقصد ان تردد هذه الشخصيات حديثها الشخصى — المونودراما — امام الآخرين .. تقول سالى (فصل ٤) .

« .. لم اقل هذا لاحد . لا سمراء . ولا وضاح . ولا سالى نفسها ، التى ترونها امامكم » .

وفى هذا البيت تقيم الام ولا تفارقه الا الى السوق .. وكانت تعمل فى احدى مدارس المنيرة .. ولكنها الآن لا تعمل الا فى البيت .. والاب احيل الى المعاش . وفى كل صباح يترك البيت الى المقهى وبعد المقهى يتجه الى دكانه بعد ان يكون الابن الاصغر صيام قد فتحه انتظارا لوصول الأب من المقهى ، بعدها يذهب صيام الى الدراسة فى قسم الآثار بكلية آداب القاهرة ، ووضاح يدرس التاريخ فى الجامعة وهو يقضى فترة التجنيد بجانب قيامه بعمله .. وعلى — الابن الآخر — يعمل فى ليبيا .. وسمراء تعمل فى بوتيك فى شارع قصر النيل واخيرا بسالى التى تعمل سكرتيرة .. ونحن لا نعرف اسم الام .. ونعرف اسم الأب وهو أحمد عندما تتحدث اليه الأم فى مونولوجها ..

وهنــاك الراوى الذى يقــدم لنــا مشــاهد البيت فى ساعات انهيــاره وتســاقطه .. وهنــاك كائن لم ينتبــه اليــه النقــاد الذين تنــاولوا هــذا العمل .. هــذا الكائن الذى يلازم البيت مثــل الام هو القطــة التى نراها فى الفصل الأول (أ) :

« كانت القطــة ما تزال تســعى فى المطبــخ ، والحمــام ، ودورة الميــاه ، وتســلقت الكنبــة الكبيرة تحت ســاعة الحــائط : تلفتــت الى النتيجــة الورقيــة ، حيث كانت فتــاة تحمــل على كتفهــا علبة للدهان :

« يشــفى جميــع الامراض » .

وعنــدما يعــود على من ليبيــا .. يقــول :

« القطــة تقف على الدرجات الحجرية تتطلع الى دون ان تعرفنى » وذلك لان القطــة تجســد — كمــا يقــول الشــاعر الفرنسى بودلير — روح المكــان Spirituslaci .. والقطــة — كمــا نعرف — لهــا دور واضح فى خيالنا الشــعبى وبخاصة فى الحواديت والأمثال الشــعبية . والام والقطــة ترتبطــان بالبيت ارتبــاطا عضــويا ، ونحن لا نتصــور البيت بــدون وجودهما وحضورهما فيــه .

* * *

كل شخصية من شخصيات هــذه الدراما الروائيــة رمــز لقيمــة من قيم هــذا البيت ولمبــدأ من مبادئه ولفلسفة من فلسفاته . وهــذه القيم والمبــادىء والفلسفات نجدها فى مونولوج كل شخصية وهذه المونولوجات التى تتماس دون أن تتداخل تعبر عن عجز الجميع عن الحوار والتواصل والمشاركة الايجــابية البنــاءة لانقاذ هــذا البيت من السقوط والانهيار ..

والاب فى دكانــه يقــول (فصل ٣ — د) :

« .. هــذه العلب والبراميل والارفف . هــذا العنكبوت . لمــاذا يتقادم كل شىء حقا وتتبدد قدرتنــا على تجــديده ؟ هــذا الرصــيف مثلا . لم يكن مليئا بالحفر . ولا الطريق . كما أن لون دكانى كان مبهرا منذ فترة . منذ تركت الوظيفة . على اى حال . هــذه العلب تضفى على المكان جوا من الكآبة » .

ويقــول فى مونولوج آخــر (فصــل — ٦) .

« انهــا نهــاية محزنــة لبيت تعب فى طلائــه الاجــداد . لم يكن الامــر متوقعــا ؟ ولو ان الحيــلة اسعفتنى لخرجت عاريا الى الساحة ، صارخا بالنذير .. كانت المسرحية أن نتماسك بالأيدى حتى اذا ما انهزمنا نتماسك . والآن ؟ عنــدما تحطم الحلم أصابت كل منــا شرارة اطــاحت

بوعيه فأخذ يهتز على صـــخور الطريـق » ثم ينظـر الأب الى المستقبل ويتسـاءل فى نفس هـذا المونولوج . « هل ستأتى الاوقات التى نهتـز فيها . نعم . انـه يتسـاقط . ونحن سنمشى فى الخروج الكبير . نحمل الخيام الى ما وراء الجبـل . نمشى حتى نصل الى نقطـة التقـاء السماء بالارض حيـث الجبل ، نـرى آثـار الذين مضـوا قبلنـا تحت اللـون الفاتح المختلط باشـعة الشمس المتوحشـة ، ننصب للتراتيل (هامش : الآتية من بهـو الأعمـدة) ، وتتجـه للشمس فى ظل العجل الذهبى . ونحن نتحرك ، تحملنا مراكب الشمس ، ومراكب القمـر (هامش : الاولى فى الصباح والثانية فى المساء) »

ويدفعـه الحـاضر الكئيب والبيت المتساقط والدكان ببراميله وأرففه الفارغـة والفئـران تمرح فيـه الى الماضى فى حنين دامع .. : (فصل — ١٦ — ب) .

« .. وانا ، وانا ، وأنا أحاول النظر الى شىء مختلف . تلك الهزات الرقيقة من اغصـان الشـجرة واوراقهـا المكتظة بالريـح . تلك اللمسـات الفضـية فيمـا بين السـتائر والاعمدة ، والدرجات الحجرية فى المدخـل الهادىء ، فى الصباحات المتواليـة حيث كنت اخطـو وانـا اتلفت للشرفات والنوافذ ، وانا أرتدى ملابسى الزاهيـة متجهـا الى المقهى . الى المكان المحدد من الطاولة التى هناك ، تحت المرآة اللامعة . وانا اعـرف من سـيأتى الى هنـاك كل صباح لتنـاول القهـوة قبـل الذهـاب الى العمـل .. قبـل المشى تحت الاشـجار ، حيث تتصـاعد الابخـرة خلف عربات الرش التى تجـرها البغـال فى الطرقات ، وقـد اصطفت عربات الحنطـور على جانب ، بينمـا الازجـال تنبعث من افواه البـاعة : باعـة الطمـاطم يغنـون ، وباعـة العرقسوس يضربـون بالحلقـات النحاسـية ، وبائعات الحلبـة الخضراء ، والجـزر الاحمر ، والودع الأبيض ، يطرقن الأكف على الأبـواب ، وينثرون الملح والشعير والحنـاء .. هـا انـذا افكر مـرة اخرى فى تـلك الصباحات ، واحاول ان افكر فيما كان يجرى فى الاماسى ، وانا اخطـو عبر الطوار والرصيف ، محاولا تخطى الحفر » .

وهنـا افتـح قوسـا على طريقـة عبده جبير فى « تحريك القلب » ترتبـط النصـوص بالاقـواس بالهوامش ارتبـاطا وثيقـا فى تنـاغم وتجاوب وتكامل دقيـق .. فهذه الهوامش لم توضـع عبثـا ، بل هى تـؤدى وظيفـة دراميـة هامـة فى توكيـد هـدف « تحـريك القلب »، فنحن نجـد تصـاعدا مقصـودا وماكـرا فى هـذه الاقواس والهوامش حتى نصـل الى الهامش — النـذير الذى تعتبر هـذه الدراما الروائيـة

مجـرد هامش فوقى لـــه ـــ أن صح هــذا التعبير المقـلوب ـــ ويأتى هذا الهامش فى مونولوج الأب .. (فصل ـــ ١٢ ـــ أ) :

« اين الورقـــة التى اقتطتعها من جريـــدة الصباح . مـــاذا كانت تقـــول (هامش : عنـــدما يتعـــالى نبـــاح الكلاب بلا ســـبب مفهـــوم ، وتتصـــاعد من حظـــائر الماشـــية اصـــوات قلقـــة خائفـــة ، وتهـــرب الفئـــران من جحورها منطلقة فى الطرقات ، وتقفـــز الاسماك من البحيرات فى الهـــواء ، عنـــدئذ ينبغى ان نتوقـــع حـــدوث كارثـــة طبيعيـــة . ان ســـلوك الابقـــار والدجاج والنمـــل والببغاوات ، بل وســـمك السردين فى البحـــار والانهار يعبر عن احساس باقتـــراب كارثـــة ما قبـــل وقـــوع الكارثة بساعات ، واحيانا يظهر هـــذا الســـلوك قبل الكارثـــة باســـبوع . قبل الهزات الارضية والعواصف يخـــرج الجنبرى من الميـــاه ويزحف نحـــو الارض الجافـــة ، والنمـــل يلتقـــط بويضـــاته وينطـــلق فى هجرة جماعية من المنطقـــة المهـــددة بكارثـــة . وتتعـــالى الاصـــوات المذعـــورة من الديـــوك البريـــة .. وينهض الـــدب القطبى فجـــأة من سباته الشتوى) هل يمكن ان تكون هـــذه النبوءة صحيحة بشكل مـــا ؟ »

وبعـــد هـــذا القـــوس وبمناسبة انطلاق النمـــل فى هجرة جماعية من المنطقـــة المهـــددة بكارثة نتحـــدث عن « على » الذى يعمل فى بنـــى غـــازى والذى يقـــول (فصـــل ٧) :

« لم يكن خروجى الا خروجا . كان كمـــا كان . وجـــدت الجميـــع يخرجون فخرجت . احببت ان اكون فى الخروج الكبير . يالهـــا من نشوة . كانت الاجســـام تتزاحـــم ، والانفـــاس تتلاحـــق ، والعيـــون تبـــرق ، وكانت المشـــاعر على اقصـــاها . لقـــد فتـــح البـــاب ، فانطلقت الرعية . « على » اذن رمز لهذا الخـــروج الكبير الذى تكرر ذكره كثيرا فى « تحـــريك القلـــب » ، رمز لهـــذه الأحـــلام الصـــغيرة التى ينـــدفع لتحقيقهـــا بعيـــدا عن البيـــت ـــ الوطن عـــدد كبير من المثقفين والحرفيين ومن العلمـــاء والعمـــال .. و « على » يقول « كل شىء يموح ويتحـــرك الا قلبى » ويحـــاول « على » ان يقنـــع نفســـه بان تصرفه كان تصرفا ســـليما ، وان خروجـــه لم يكن الا خـــروجا مع الخارجين ، ولم يكن لونـــا من الـــوان الخيـــانة والهـــرب بعيـــداً عن هـــذا البيت المتســـاقط المتهافت .. يقول :

« انـــا مازلت اتقـــلب على الفـــراش فى حجـــرتى ، افتـــح عينى واغمضها » ادس رأسى فى الغطـــاء ، واقـــول الا شىء افضـــل من ذلك ، اعـــد نفسى مـــرة اخـــرى لان تكون اكثر صـــلابة .. ان تتلاءم مع الوقت الجـــديد وان تحلم بالوقت الاخـــر » .. ومـــاذا اســـتفاد « على » وماذا حقق من هـــذا الخـــروج .. يقـــول :

« ... ما الذى انتهى اليـــه الأمـــر حقا ؟ النقود ؟ هذه هى أوراق البنكنـــوت فى يـــدى . وها هو الملل مـــرة اخـــرى يعود » .. وفى الفصل الأخير (فصل ٢٤) يقول « على » كلمـــاته الأخيرة عند عودته من الغربة :

« اننى اعـــود اليـــكم محمـــلا بالصـــناديق . راكبـــا عربتى التى ناضلت من اجـــل ان تروها . عائـــد انا ومحشـــو بالقماش والبلاستيك. اقطع الصحراء والطرق . يتحرك قلبى عنـــدما تقع عينـــاى على اللافتة : « اهـــلا بكم فى القـــاهرة » ادخـــل فى الزحـــام حتى اكاد اصطدم براكب العجلة . اتوقف أمام بقـــايا البيت . نعـــم . كان هنـــا . ولـــم يعـــد هنـــا احـــد . لقـــد مضـــوا واحـــدا وراء الاخـــر » .. يالهـــا من نهاية ساخرة لرحلة الخـــروج والاغتراب والبعـــد عن البيت ! وفرق كبير بين مظاهرات الخروج والهرب ومظاهرات الاحتجاج والدعـــوة بصـــوت مرتفع الى التغيير والى التعـــاون لانقـــاذ البيت من الانهيـــار والسقوط .

تقـــول ســـمراء : « لمـــاذا يريـــد هـــؤلاء الطلبـــة ان يتظاهروا. فليتظاهروا ، فليحطموا كل شىء ويتظاهروا . ليتنى استطيع الاندســـاس بينهـــم » .

وفى الفصل ـــ ١ ـــ نســـمع ســـمراء وهى تردد :

« أليس وضعى مثاليـــا بالفعـــل ؟ أرمـــلة صـــغيرة فتيـــة انجبـــت طفلة وولدا . تزوجت مـــرة من اجل الطفـــل ، ومـــرة من اجـــل البنت (ذلك لأن الحظ العاثر لا يترك لى ازواجا ولا أطفالا) عاملة من الطـــراز المحبـــوب فى بوتيـــك يمتلىء غنـــاء راقصـــا فى شـــارع « قصر النيل » فى قلب المدينـــة العامرة ... المـــاء بارد بالفعل . الصراصير تملأ الحمام .. قلبى يلتـــوى ويتحرك » وفى هـــذا الفصل الاول نسمع حـــوارا بين شخصيات البيـــت وبخاصـــة فيمـــا يتعلق بما حـــدث لســـمراء عنـــدما تحـــرك قلبهـــا .. وفقـــدت الوعى .. نســـمع الاب يقـــول :

« انتذوها ، اخرجوها ، ومددوا أطرافها على الفراش . اجضروا ماء بـــاردا ، ودلكـــوا جســـدها بالمســـك والزعتر ، وفكـــوا عنهـــا الازرار الضـــيقة » .

وصـــيام يقـــول :

« هاهى ذى تفيـــق . افتحوا لهـــا النوافـــذ قليـــلا . ولكن مـــا الذى جعلها تحـــاول ان يتحـــرك قلبهـــا ؟ الـــم اقل لهـــا ونحن نسير على الشـــاطىء كعاشقين ، ان هـــذا قـــد انقضى وقتـــه . انـــه ليس اوانـــه . ولكن دعهـــا تفعل . اننى اقـــوم بنفس الامـــر :

محاولتان متناقضتان فى نفس الوقت .

وتقــول الأم :

« دعــكم من الاوهــام الصغيرة . فلم يحــدث شيء .

وتقــول ســمراء في نهــاية هــذا الفصــل وقــد عاد الجميــع يتحــدث كل واحــد الى نفســه :

« اى افكــار شريرة تتكون فى داخلى » .

وتلخص لنــا سمراء ، وهى الأخت الكبرى ــ أزمتهــا النفســية والاجتماعية فى مونولوجها (فصل ــ ٢ ــ د)

« هنــاك اشــياء لا استطيع ان اقولهــا ، اريــد ان اقولهــا ؛ فالارض التى تحملنى تحتــاج الى شيء من الشجاعة .. هل استطيع ان اتحدث عن مشاكل الوحدة والعنفوان التى تجتاحنى وانا نائمة ومستقظة مثلا ؟ عنــدما أمد يدى المتشنجين أحــاول أن أمسك شيئا فلا أجــد ، ان ألمس أحــدا فليس هناك » .. وسمراء رمز لعصر الانفتــاح بكل ما فيه من زيف وقسوة وجوع للاســتهلاك لا يشبعه شيء . وتقــول ســمراء فى اللحن الختامى (فصل ٢٤) :

« ها أنذا أجرى الى الشاطىء . اقف تحت ظل شجرة وحيــدة . ابتسم فتقف العربة الفارهة . ينفتح البــاب فألقى بجسدى على المقعــد الجــلدى » .

اما سالى ــ الأخت الصغرى ــ التى تحب الأشياء الصغيرة الجميلة ويستهويها اللون الابيض الناصع ، فهى تحلم بالزواج والاطفــال .. وتقول سالى فى اللحن الختــامى :

« اطلع الى الجبل محلولة الشعر . انهــا الأضــواء التى تقــودنى الى أعلى ، هاهو وهم هناك . اننى ارتمى من هنــاك الى المنحدر وأنا أتدحرج » .. هل هى تحلم بالانتحــــار أخيرا تخلصا من هــذا العصر الاستهلاكى الزائف .

وهنا ــ بمناسبة الانتحار ــ أذكر كلمــات سمراء (فصل ١٢/د) « لقد اشرفت على نهــاية الحكاية بالفعل ... قطتنا تسعى فى الطريق ، تبحث عن الطريــق المؤدى الى الكوبرى الخشبى لتنتحر من فوقه » .

مما لا شك فيه أن وضاح وصيام هما أهم أبطــال هذه الــدراما الروائية ، وذلك لأن فيهما وبهما يتجسد أمامنا التــاريخ وهــو البطــل الحقيقى لهــذا العمل التجريبى الرائد . وضاح يدرس التاريخ فى الجامعة ، ويقضى فترة تجنيده بالجيش ، فهو مؤرخ ومجند . أما صيام فهــو طــالب بقسم الآثار بكليــة الآداب ، هما اذن يمثلان التــاريخ من الناحية النظرية

ومن الناحية التطبيقية أى الآثارية . وكان الفنان الملتزم يدعونا عن طريق هاتين الشخصيتين الى قراءة تاريخنا .. من فجر هذا التاريخ الى العصر الفرعونى الى العصر القبطى الى العصر الاسلامى حتى التاريخ الحديث الذى يمتد الى يومنا هذا .

ومما لا شك فيه أن للتاريخ اثرا واضحا وملموسا على العلوم السياسية والتربوية والأدبية وغيرها ، ونحن نجد فى البلاد المتحضرة اهتماما جادا بكل ما يتعلق بالتاريخ سواء كان هذا التاريخ محليا أو عالميا، وذلك لأن الحضارة كل واحد متكامل . ويقول د. الطاهر أحمد مكى ان المثقف « هو من تقوم ثقافته على أصول عميقة من التراث والتاريخ فى جوانبه الايجابية والتقدمية ، وفى الوقت نفسه يتمثل ثقافة العصر ويتجاوب معها » ويقول د. زكى نجيب محمود » :

« .. فمن حيث أنا مصرى ، أرانى معتزا بميراث أسلافى ، منذ اول يوم شهدت فيه الأرض مصريا يترك على تربتها آثار قدميه . وكيف لا اعتز بذلك الميراث ولم يكن المصرى بها شيده لاهيا ولا عابثا ، انه حكم وديانة وعمارة وفن وزراعة ونصر فى القتال . فلو كان قد تسلل الى دمائى من كل جانب من جوانب ذلك المجد اقل من خردلة ، لكان فيما ورثته عن هؤلاء الأسلاف ما يملأ نفسى اعتزازا بابائى الأولين » .

ويقول أيضا :

« اذا اجرينا على المصرى بحثا تحليليا بالمنهج « البنيوى » الجديد (الذى يروجونه هذه الأيام فى النقد الأدبى وفى غيره مما يتصل بالانسان وحياته وتاريخه) لخرجنا من البحث ببنية مركبة ، بقدر ما يتسع لذلك المحصول الحيوى الخبرى الغزير ، الذى امتصته مصر على امتداد القرون ، والذى كونت بها هوية المصرى » .

لعل عبده جبير اراد أن يحرك فى ذاكرتنا قلب هذا التاريخ عن طريق عمله الفنى وعن طريق تصوير بطلى هذا العمل وضاح المؤرخ وصيام طالب قسم الآثار .

وقد حدثنا المؤرخ المصرى محمد مصطفى زياده عن شيخ المؤرخين المعربين المحدثين وهو المؤرخ المصرى المقريزى الذى الف كتابه « اغاثة الأمة بكشف الغمة » وهو فى الثلاثين — فى مثل عمر عبده جبير عندما الف « تحريك القلب » — والذى دفعه الى تأليف هذا الكتاب هذه المجاعة التى حدثت فى زمنه ما بين عامى ١٣٩٣ و ١٤٠٥ م (أى مدة اثنتى عشرة سنة) .. وأرجع المقريزى هذه المجاعة وما تخللها من هذا الوباء الأسود — الطاعون — الى أسباب ثلاثة: ١ — ولاية الوظائف السلطانية

والمناصب الدينية بالرشوة ٢ — غلاء ايجار الأطيان وزيادة نفقات الحرث والزراعة على مبلغ ما تغله الارض من محصول ٣ — رواج الفلوس النحاسية — وهى المحقرات — فى المعاملات ، على حين ينبغى ان يستند النقد والتعامل على قاعدة الذهب والفضة

يقول وضاح :

« امسك بيدى بندقيتى ، وامشى فى الرمال غير عابىء بالرياح ؛ أضع على كاهلى عملا مملوءا بالذكريات المتساقطة من حقيبة التاريخ » .

ويقول وضاح أيضا فى قمة ثورته :

« كل له دوره ، حتى الصخور الحجرية المترعة بالرغبة الجافة . كل الصخور تدوس على قلبى . فأى غرابة فى ان تنتابك لحظة يمر بك خاطر شرس بأن تحمل رشاشك وتفرغه فى رؤوس الاشهاد » .

« ويقول وضاح ايضا (فصل ١٥/د) .

« سأضع قلبى فى خطاب وأرسله الى رئيس القسم ، ساعود الى الوثائق الدامغة بأن المراحل التى مرت،كل تلك السنين منذ قمبيز ، وحتى هذه اللحظة .. كل هذا الزمن كان للتدليل على الحقيقة التى انتهى اليها موقف الأسرة (هامش : لحظة أن ارتفع صوت الجرس) لحظة أن سقط آخر ضلع من السقف المنقوش ... اننى ذاهب من هنا الى دار الكتب لاعد المراجع والوثائق التى تحدثت عن كل الغزاة والحكام وساثبت (هامش : لكم) ان التاريخ كان مزورا (منذ تلك الحلقة) وان اى حديث آخر ما هو الا محض ما أسمته المراة المؤسسة لعلم الحكمة فى وادى النيل (مامش : وكان هذا زمن الأسرة الثامنة عشرة) « حلاوة الروح » .

ثم يقول وهو ينظر الى المستقبل مقررا فى بأس عجز جيله عن انقاذ البيت :

« .. أقف لافكر ، فأجد أن الأمور قد افلتت من أيدينا . سيأتى من هم اكثر قدرة على حمل السقالات . يأتون وهم يصرخون فى السماء الزرقاء .. » .

ويقول صيام — مؤكدا هذا المعنى الذى يعبر عن وعى تعيس — :

« .. هل انتهى بنا الأمر — نحن الذين نقف هنا — الى التخلى عن الخطوة القادمة . الخطوة التى سيكون لها من الدوى ما يصم الآذان ، ومن الغبار ما يعشى الابصار (هى هكذا ..) .

ويقول صيام فى مونولوجه (فصل ١٧) :

« ها هو وضاح يقف فوق التل يحمل مدفعه الرشاش ويطلقه فى كل الاتجـــاهات » .

وفى فصل ٢٣ (الفصل قبل الأخير) يقــول وضاح :

« كيف يمكننى أن أحكى حكاية متعاقبة مثل هذه من التاريخ لا ينتهى بالعـــدوان . ها هو ذا يصفر فى نايـــه الأزرق الملفوف بالخرز والترتر (بتمايل الصـــوت) انتم يا من هنـــاك .. » .

ويقـــول صيام فى اللحن الأخير وهـــو يصف المظـــاهرة التى قام بهـــا طلبة الجامعة :

« ها هم يتجمعون فى الفنـــاء . ينادون على بعضهم البعض فتكبر الحلقة . هاأنذا أجدنى راكضا اليهم . اتجـــه ناحيتهم واندس بينهم . انهم يتحركون للامام . يرفعون الأيدى ملوحين بقبضاتهم . يرفعوننى على الأكتاف فأرفع صوتى . تتردد الأصوات » .

فى هذا العمل التجريبى نلمس هذه الواقعية الرحبة ذات المقـــامات والألوان والدرجـــات المتعددة التى تتسع فتشمل الواقعية وفوق الواقعية وما وراء الواقعية ، كما تحتمل الرمز والايمـــاء والايحـــاء . وهـــو عمل فنى تتجـــاوب فيه الأصـــوات والألوان والروائح وفيه تتداخل وتتشابك وتتناغم الذكريات والأحـــلام والاعترافات وأحـــداث الواقع المعيش . كما انه عمل ـــ نذير وعمل ـــ نبوءة وهو أخيرا عمل أبو كاليبسى يشـــير الى النهاية . والانهيار والسقوط ، ولكننا نجد فى عتمات وظلام هذا الانهيـــار والتهافت قبسا من امل ومن عمل لتجاوز هذا السقوط وهذا الانهيـــار .. فهو عمل متفائل رغم كل مظاهر وتشكلات وعلامات ومشاهد نهاية البيت . وذلك لأن الادراك الحـــق للـــذات يتبـــدى ويتضح فى المواجهة التى تتحدى وتقـــاوم النهاية والسقوط والانهيـــار .

نحن هنا أمام هذه الدراما الروائية نرى دراســة فنيـــة فى البويطيقا (أى الصنعة) تتضمن رسالة Message أراد عبده جبير أن يبلغها لنـــا نحن الذين نعيش معـــه فى هذا المجتمع هنا والآن .. ونحن أمام تجربة جديدة فى ممارســة الحداثة التى هى بالضرورة وبحـــكم هذه الحـــروف التى تكون كلمـــة الحداثة ترتبط بالهنـــا وبالآن ، والتى هى كسر الشكل القـــديم توصلا الى شكل يتفق ومضمون الهنـــا الآن . أى مع هذه اللحظة الحضارية التى يعيشها هذا المجتمع بكل تراثه وتاريخـــه وبكل معـــاناته لعصره .

وهنا يمكننا أن نفهم لـــماذا لجـــأ عبده جبير الى المونولوج .. والى أن يقيم منه هـــذا البنـــاء الدرامى الحديث .. ولكنى أرى أن المونولوج

فى حاجة الى وقفة طويلة من كتاب المسرح ومن النقاد ، وقفة تتيح لهم ولنا تفسيرا وتوضيحا لوظيفة المونولوج الدرامية .

***

عن دار « الف ياء » صدد « تحريك القلب » وجاءت شاهد البيت المتساقط وتوالت وهى تحمل الحروف الأبجدية من الألف الى الفاء .. الا يدفعنا هذا الاهتمام بحروف اللغة فى اسم الدار وفى ترقيم المشاهد بها الى أن نرى فى كل هذا هدفا واضحا .. ان اللغة العربية بحروفها هذه قادرة قدرة دائمة ومتجددة على ان تقدم لنا فى كل زمان وفى كل مكان .. انساقا واشكالا بويطيقية (صنعوية) تتمشى مع ظروف ومتطلبات كل عصر .. وان اللغة العربية ترفض بوصفها كذلك كل جمود وركود وتحجر ، ذلك لانها تحمل فى أعماقها — كلغة حية — وفى حروفها وفى امكانياتها غير المحدودة القدرة المبدعة على التطور والتقدم والازدهار .. ولكن الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والحضارية تعطل هذه التنمية اللغوية كما تعطل كل صور واشكال التنمية الأخرى .

ولهذا عندما نجد فنانا أو أديبا أو عالما يحاول كسر الشكل القديم فى ابداعاته لكى يدفع اللغة نحو شكل جديد .. فان هذا الفنان الثائر يستحق كل تقدير كما يستحق عمله كل جهد صادق لمحاولة فهمه وتفسيره وتلقى رسالته التى أراد ابلاغها .



رسالة الى ديك الجن ..

محمد فتحى ابو مسلم

ياديـك الجـن قتـلناهـا
وعلى ربـوات الـطهر صـلبناها
وجلسنا نبكى ازمانـا
نستجدى احزان الثـكلى
ونجـوب الارض نناجيها
كـى تعـزف لحن رجـوع لا ياتى
فجرائدنا تتعلم منك مجالسة الشـيطان وتحيـا
خلف الليـل تعـانقنا
تتقاسم ثوب الـذل تشاركنا جـدث المـوتى
ودمـاء الخيـل تكاتب صمت الحـزن الساجد فى الأعمـاق ..
تصـلى للحرس الملكى وتسـترخى
فى مملكة الخـوف المستوطن فينـا
ترسم فوق جبينك عارا يؤسر كل الافراخ الجوعى

* * *

ياديك الجن مشردة كـل الكلمـات هنا
تتسـاقط خلف الأوراق الحبـلى
تتفزع من حصـوات الريح يهدهدها حضن القتلى
فالصمت يدغدغ قلب البيت .. يبيع جذوع الظل .. يتاجر فى شجرات الحقل ... يفتش عن كلمـات تفنينا
ليضم ظـلام الدنيـا بين اصابعه

* * *

يا ديك الجن أنا انسـان مفقود
لا أملك فى الدنيـــا شــيئا
يتمزق خلف الريح العـــاتى
أو يتســاقط من جبـل الموتى
فشريـــدا كنت بلا مأوى
مـــدن الأحـــزان تطـــاردنى
منديل العرافات يفسـير خارطة الأزمان
يقاسمنى كسرات الخبـــز الأعمى
فـــكلاب الليــل تحـــاورنى
تأتينى فى الســـجن تراودنى
وعيون الجنــد تدافعنى نحو التيارات السفلى
وسجائرهم ، وكعــوب بنادقهم
فى ظهـــرى بركـــان
وأنا أترنم يا وطنى
« انـــا أعطينـــاك الكوثر »



* قصــة قصــيرة :



الوارث ملك أبي

عامر سـنبل

فى كل مرة أتحسب لعينيه ، فقبل مرورى بالبوابة الحديدية السوداء بألف خطوة أتردد وأنفى خطورة رؤيته ، ولى أمنية ترقد فى صدرى أرى .نها فيما يرى النائم أن داره سفينة تغوص لنصــفها فى الرمال ، أفسرها قبره وأدرك موته ، أو أراها حصنا غامضا ليس بمقدورى اقتحامه ، لكن ما أن أقترب حتى تنفرج البــوابة ويبرز حاجبان كثيفان فوق عينين مثل مصباحى فلورسنت ، ارتجف وأمضى خفيفا ومخافتا بآية الكرسى ، وعندما ألحق بالحافلة ازدرد لعابى وأهمس لنفسى : لقد أفلت بأعجوبة !!

كنت أفكر فى تجنبه ، أفكر فى التخفى ، كنت أحاذر ، جربت فواتى فى الفجر والنجمة مازالت طالعة ، وبعد تجاوزى البوابة خطر لى أن أبص ، رأيته ، فانطلقت أعدو وأبدا لم ألتقط أنفاسى .

فى المرات التالية كنت فى كل خطوة أقترب بها تنفرج البوابة قليلا ، ويتقــدم ذلك الرجل الذى دع اليتامى ، وجمع أقمشة الأرامل من حوانيت البيع ، وحض على إيذاء المساكين فى مزارعه .. القاقا والخوخ والدواجن والعجول ، وبشهادة زور أدخل والدى سجن المدينة ذات مساء بعيد ، وبغدارته قتل حارسا فى عزبة ناشد ، وقتل رجلا زنى باحدى زوجاته ، وبأنفه تشمم رائحة الناس ، وبشفتيه نم ، وبلسانه دس،وبعينيه يرعبنى!!.

وهذه المرة أطلق ضحكة بذيل ، لم يزعجنى هزؤه بى قدر انزعاجى من أسنانه المتوهجة باللون الأصفر ، تلك التى أشعرتنى بتوحشه ، وجدتنى أنعطف قليلا نحوه والقى السلام ، ثم أمد يدعى عبر الطريق مصافحا ، قلت بصوت مرتجف :

ــ ماذا تريد يا سـيدى ؟

ــ أراك الشخص الوحيد الذى يأخذ بثأر أبيه !

ــ لقد مات ، وأغلقت بنفسى عليـه باب القبر !

ــ وانت أيضا يجب أن لا أراك !

ــ كيف ! ؟

ــ غادر القرية .. سافر

ــ لمـاذا ؟

ــ أو لا تمر من هنا على الأقل .. أنت بالذات

ــ فقط ينبغى أن أعرف !

ــ يا هذا قد عكرت على المـاء !

ــ كيف ؟

ــ انصرف !

تجمدت ساقى فلم أقو على الحركة ، فبادر السيد قائلا :

ــ تريد أن تمر من هنـا .. حسنا

دفع البوابة العملاقة السوداء بقدمه ففتحها على ممر طويل مبطن بالقار ، يطل من النوافذ القديمة ضوء كاب ، وفى الداخل تأكد لى أن الضوء الكابى له خواص خانقة .

قال الرجل :

ــ توفة ! انت تعلم أنها ابنتى غير الشرعية .

ــ .... !

ــ أريدها ...... !

ــ .... !

ـ ابغى الاحتفاظ لنفسى بها ...... !

ـ .... !

ـ انا يا فتى الحاكم الفعلى لهذه القرية ، ويقبل يدى الكبير قبل الصغير .. يدى هذه التى لن يأكلها الدود ، لم تقبلها أنت ولا أبوك ، الجميع كانوا ذيولا لراسى ، ومع ذلك انت الشخص الوحيد الذى يمكنه ادانتى !

ـ .... !

قبل أن أعبر البوابة قررت أن أفقأ عينيه .

... ...

لم اكن ساعتها الطبيب المداوى ، ولا حكيم تلك القرية ، ساعة أن التهبت بالموسيقى والضوء فى فرح توفة ، كانت متحررة من ثياب الحقل وبقميص رخيص تقف خجلة ، ثم تدور متلكئة وتستدير لتصبح وجها لوجه ، والمح تكور النهدين على اتساع الصدر ، والساقان القويان ينضمان فى خط صاعد الى استدارة تجويف البطن الموشوم برسم حمام بسلالم ، وحيث يتقوس الخط المتماس مع عظام الحوض وتجويف البطن فانه يتقعر مضمرا القد ويصعد ليشكل استدارة الصدر ويمر بالابط ثم ينزلق بليونة على الذراع منتهيا بأنامل طويلة اكلت حشائش الغيطان أظافرها ، وترفع الذراع لأرى اثر الخراج فى الابط يتورم مرة أخرى ، ذلك القبح الذى لم اتعامل معه بالبلسم بل غرست فيه مبضعى فانبجس الصديد وفاسد الدم ، فتعضين من الالم شفتيك المكتنزتين ، لم أنس أنا الطبيب المداوى حتى وانا أعبر ساحة سيدى عثمان الرفاعى ويسر من يسر فى أذنى : توفة تتزوج حاكم القرية الأبجر الذى ادخل أباك سجن المدينة بشهادة زور ذات مساء قديم ، لم أنتبه أن اهل قريتى يعرفون أنه الحاكم الفعلى وأذكر أنى همست : أمعقول أن يجمع الزمان لها هذا الكم الهائل من الشر !! ، لم أكن أنا الطبيب المداوى وانا اقول : اخاف حلاوة التحديق فى عينيك يا توفة ، ولكن بمقدورى أن أولدك دستة أطفال أشقياء ، كنا نبكى لأول مرة ، والبنات الهزيلات يلتففن حول البيت الذى تستحم فيه ، يرفعن أذرعهن الى أعلى ويصفقن ، تخلع احداهن قبقابها وتتمنطق بشال وسط الحلبة ، وعلى الايقاع ترقص وتركض ويعلو الصياح .. عيون .. عيون كثيرة لبنات كثيرة ، بحيرات صغيرة من اليتم والبراءة فى وجوه شاحبة واذرع نحيفة بأنامل دقيقة تصفق الى أعلى ، تحولت الى أصابع تتلاقى وتتباعد .. وعيون .

وعندما أطفئت الأنوار كانت القرية خجلة ، وتذكرت اننى قبل أن أعبر بوابته كنت قد قررت أن أفقأ عينيه .

الأحزان العادية

عبد الرحمن الأبنودى

وف لحظة هبطت ع الميدان
من كل جهات المدن الخرسا

الوف شبان ..

زاحفين يسالوا عن موت الفجر .
استنوا الفجر .. ورا الفجر
ان القتل يكف
ان القبضة تخف ..
ولذلك .. خرجوا يطالبوا
بالقبض على القبضة وتقديم الكف .
(الدم ..) (.. الدم)
قلب الميدان وعدل
وكأنه دن نحاس مصهور .
انا عندى فكره
عن المدن اللى .. يكرهها النور
والقبر اللى بيات مش مسرور .
عندى فكرة عن العار
وميلاد النار ..
والسجن ف قلبى ..
مش على رسم السور .

. . . .

. . . .

قلت له : لأه يا بيه
انا آسف ..

بلدى بربيع وصباح
لسه ف قلبى هدير الينابيع
لسه ف صوتى صهيل الصباح

لســـه العـــالم حى
رايــح .. جى
بيفرق بين الدكنـــة وبين الضى
بلـــدى مهما تتضـــيع مش حتضيع
ما ضـــايع الا ميـــدان وســـيع
يســـاع خيـــول الجميـــع
يقـــدم المقـــدام
ويفرسن الفـــارس
ويترك الشـــجاعة للتشجيع .. »

* * *
* * *

ولا باعرف ابكى صحابى غير فى الليـــل
انا اللى واخـــد ع القمـــر
وكلمـــه اطنـــان من الشـــهور .
وعلى النظـــر
من خلف كـــوه فى ســـــور .
واللى قتلنى ما ظهر له دليـــل .

. . . .

وف ليـــلة التشـــييع
كان القمر غافل .. ماجاش .
والنجم كـــاف حـــافل
لا بطل الرقصـــة والا الارتعاش .

. . . .

لمـــا بلغنى الخبـــر ..
اتزحم البـــاب
واتخاطفونى الأحبـــاب
ده يغســـــل
ده يكفن
ده يعجن كف تراب .

. . . . . .

وأنا كنت موصى لا تحملنى
الا كتـــوف اخـــوان
اكلوا علـــى خـــوان

ومابينهمش خيـــانه ولا خـــوان
والا .. نعشى ..
ماحاينفدش من البـــاب .
. . . .

ما أجمل نومه على كتوف اصـــحابك
تنظـــر صادقك من كــدابك
تبحث عن صاحب انبل وش
فى الزمن الغش
والرؤية قصـــارى اتســعت .
. . . .

بصيت ــ وحاسد نفسى بين خلانى ــ :
« تعالوا شوفوا الدنيـــا من مكانى .
حاشتنا اغراض الحيـــاه عن النظـــر .
بالرغم من نبل الألــم والانتظـــار .
اتعلمنـــا حـــاجات ..
اقلهـــا .. الحـــذر .
ونمنـــا ســـنوات مدهشــة
نحلب ليـــالى حلمنـــا المنتظـــر » .
. . . .
وامتلأت الأســـواق بالمواكـــب
تبيع صديد الوهـــم والمراكب
وفارشة بالوطن علـــى الرصيف
بالفكر .. والجياع .. والكواكب
ومذلة الرغيـــف .

. . . .
شويه .. فات « ســـقراط »
مسلسلينه من القـــدم للبـــاط
ومتهم باليـــأس والاحبـــاط
وبالعـــدم ..
وبالزنـــا .. وباللواط
وبكل كـــافة التهم .
وهوه عابر للجحيم على الصراط .
ينظر على الشعب التعيس ويبتســم :
« الى الجحيم للفلســفة .
دنيـــا لا كانت يـــوم

ولا حتكون فى يوم .. كويسه ..
دنيا فى هيئة خنفسه
دنيا فسا .
ما اتعس الانسان
ما أسعد الحيوان » .
وعبر ...
وصف من الزوانى وراه
متلطخين بالبهدرة والمعاجين
حاسرين غطاوى الروس
بطونهم عريانين
بيغنوا : طوبى لضحكة المساجين » .
وعيال عرايا
تفيض بها الطرقات
من القرى ومن المقاطعات .
اطفال فى لون الجوع
صوت النفس مسموع
اطفال : شبه وضلوع .
ناهيك عن الرهبان :
صفوف هزيلة مدلدلة الصلبان
اكفان بلا ابدان .
اما انا
فاتسعت الرؤية
وبصيت للمسا
وللحياة المتعسة
وللنسايم المنعسة
وقلت ورا سقراط :
« دنيا فى هيئة خنفسه
ما اتعس الانسان
ما اسعد الحيوان » .

. . . .

قبل مرورى على بعض مكان
ــ كنت موصى يمه افوت ــ
هجمت من حارة مجموعة نسوان
رقعوا بالصوت .
قالوا : « يا .... عبد الرحمن ..
وقدرت تموت ؟

وتفوت اللحم العــارى المتهان
فى المــدن اللى ماعداش منها
ريحــــة انســـان ؟؟ » .
انـــا مت
ومش منظـــور لى جــــواب
متحصن بكتــوف الأصــحاب
ولذلك .. فــت .
لكن .. لمـــا عبر نعشى بحــر الموكب
اتهيالى ســـمعت ما بين الصـــوت المتركب

صوت « فاطنه اختى » الحزنان
بيزاحم كل الأصوات والأحزان .
واتذكرت صورتها فى زوانى سقراط
ومنـــاحة النســـوان :

حمامة نوح مدبوحة ف هوجة الكوم الحزنان .
عز عليـــا انى ماديتهاش بال
مع انهـــا صاحبة أفضـــال .

كانت تداوينى من طعن الحـــكام والبرد .
وكانت تنصحنى بعدم الســـير فى قعر
الـــوادى الوعر
ولـــو انهـــــا ..
كانت مغترفالى فى عبور الوديان .

. . . .

. . . .

عنـــد التـــربة
قعد المقـــرىء اوصانى
وادانى كتابى « بيمانى »

قاللى : « لو اجولك ملـــكان
قول انا عبد الله
مش عبد الرحمن » .

ودعالى ف لحظة ما يقوم للعدل ميزان
ينوبنى شىء م العفو ..
وبعض الغفران .

. . . .

وف لحظة مانا متزحلــق
في قماشي الأبيض
من جــوف القبر
اتقــدم ظابط واتعرض
قبض ع الجثـــة
وطلب الأوراق
وبكل ايديه مزع الأكفــان
عــدل الوش ..

ووقف — وركلني —
وقاللي بلؤم شـــديد :
« حتى في الموت بتفش ؟ ».
شـــيلوه .. »
ولقيت نفسي والعربية داخلة « القلعة » .

كانت الدنيــا ضجيـــج ..
والشمس نيران والعـــــه ..
« قوم يا انســـــان .. »
انا قلت : « انا عبد الله
— مش عبد الرحمن —
زي ما اوصاني الشـــيخ ».
قاللي : « عندي اوراق
تثبت انك مش مرتاح .
امرك فـــاح .. »
ولقيت نفسي محـــاصر تاني
وتحت الرجلين .
قلت لنفسي : « وبعدين . ؟
راح تفضل كده لامتى ياغلبـــــان ؟ .

بتداري ايـــه ؟
ايه باقي تاني عشـــان تبقي عليـــــه ؟
وطنك .. متبـــاع .
ســـرك . ؟ متـــذاع .
الدنيـــا حويطه وانت بتـــاع » .

. . . .

ويهين المعني الظـــــابط
ويدوس بالجـــزمة ع الحـــلم

ربنــا رازقه بجهـــل ..
غانيــه عن كل العـــلم .
. . . .
« ماذا تعنــى
بالكون يا يساعك يا يساعنى ؟ .
رد يا جربان يابن الوســخة يا كلب
أظنك حتقوللى تانى الشــعب ؟ » .
وصـــفعنى
وتنى على بطنى بالكعب .
« يا ســعادة البيــه
وأنا .. ليــه ؟
أو ليــا فى العمـــال ايه ؟
ما تضيع الدنيــا والعمـــال دى تفور .
يا صاحب هــذا المبنى الموروث
ضل جـــدودك فى الجدران مغروس .
انت الســـلطان
وانــا المــلوك .
انت الســـجان
وانــا المهــلوك .
انت المنصـــور
وانــا المســـفوك .
انــا الصـــعلوك
وامتى الصعلوك يقــدر يتجاسرع الســلطان
اللى ف ايده ـ بدل البــرهان ـ
مليـــون برهــان ؟ » .
رفـــع الهـــدب .
ما هـــو برضه دول يفهموا فى الكدب
اول ما تلفت
جـــه غارس الجــزمة ف قورتى
جيــت انهض
بركنى على الاســفلت .
ولقيت نفسى محـــاصر تانى
وتحــت الرجلين .
قلت لنفسى : « وبعـــدين ؟
راح تفضـــل كــده لامتى يا غلبــآن ؟
مالقيتش الراحـــة فى المــوت ..
يمكن تلاقيهــا ورا القضــبان » .

اتطلعت على البــــاب وعلى الجـــدران
ع الظـــــابط .. ع المــوقف
ع الســـجن وع الســـــجان .
ولقيتنى طــول عمرى كنت كـــده
كلب .. محــــاصر .. متهــــان ..
منبوذ .. جربـــان .
وانا يابن الحـــــلم ..
اللى ماليهشى أوان .
معروف عشى ف قلب البســـتان
معروف صوتى فى زمن الأحـــزان
وف اى زمان .
واتذكرت ســـنة ما اتبنت القلعـــــة
وكنت انا أول مســــجون ..
وكان الظـــابط ده
اول ســـــجان .
يوم ماصفعنى نفس الصـــفعة
نفس طريقـــة الركل .
وآخـــــر الليـــــل
جانى بدم أصـــحابى فى الأكل .
. . . .
استأذنت أرتب أقـــوالى ..
. . . .
اتقفل البـــــاب
واتفتح البـــــاب
وخـــــلاص .

. . . .
« يا عم الظـــابط .. انت كـــداب
واللى بعتك كـــداب .
مش بالـــذل حاشوفكم غير
أو اســـترجى منـــكم خير .
انتـــو كـــلاب الحـــــاكم
واحنـــا الطير .
انتـــو التوقيف
واحنـــا الســـــير .
انتو لصــوص القـــوت

واحنـــا بنبنى بيـــــوت .
احنـــا الصـــــوت
ساعة ما تحبوا الدنيـــا سكوت .
احنـــا شعبين .. شعبين .. شعبين .
شوفوا الأول فين
والتــــانى فين .
وادى الخـــط ما بين لاتنين ..
بيفـــــوت .
انتو بعتوا الأرض بفاســـها
بنـــاسها .
فى ميـــــدان الدنيـــا فكيتوا لباسها
بانت وش وضـــهر
بطن وصـــــدر
ماتت ..
والريحـــة سبقت طلعة انفاسها .
واحنا ولاد الكلب .. الشـــعب .
احنا بتوع الأجمل وطريقه الصـــعب
والضرب ببوز الجزمة وبسن الكعب
والمـــوت فى والحـــرب .
لكن انتو خلقـــكم ســـيد الملك
جـــاهزين للمـــلك .
ايـــدكم نعمـــت
من طـــول ما بتفتل وبتفتل
ليـــالينا الحلك .
احنـــــا الهلك
وانتـــو التـــرك
سواها بحكمته صاحب الملك .
أنا المســـــجون
المطحـــــون
اللى تاريخى مركون .
وانـــت قـــلاوون
« وابن طـــالون »
ونابليـــــون .
الزنزانة دى مبنية قبـــل الـــكون
قبل الظلم ما يكسب جولات اللون

ياعم الظـــابط احبســنى
راينــا خلف خـــلاف .
سففنى الحنضل واتعســنى
راينــا خلف خـــلاف .
اجبســنى .. أو اطلقنى وادهشنى
راينــا خلف خـــلاف .
واذا كنت لوحـــدى دلوقت
بــكره مع الوقت
حتزور الزنزانة دى اجيـــال
واكيــد فيــه جيـــل
اوصافه غير نفس الأوصاف :
ان شــاف يوعى
وان وعى مايخــاف .
انتو الخونة حتى لو خاننى ظنى ..
خد مفــاتيح سجنك وياك
واترك لى وطنى ..
وطنى .. غير وطنك .. »
. . . .
ومشـــى ..
قلت لنفســى :
« ما خدمك الا من ســجنك » .



حوار مع الشاعر العراقى
بلند الحيدرى

أجرى الحوار : نبيل فرج

فى مهرجان القاهرة للابداع العربى ، الذى أقيم بالعاصمة المصرية فيما بين ٢٤ — ٣٠ مارس الماضى ، تعرف الجمهور لأول مرة ، فى الأمسية الشعرية ، على الشاعر العراقى بلند الحيدرى .

وبلند الحيدرى (١٩٢٦ —) وجه لامع فى حركة الشعر الجديد ، ينتمى فى بلاده الى جيل الريادة الذى يضم : بدر شاكر السياب ، نازك الملائكة ، عبد الوهاب البياتى .

وتعد دواوين الحيدرى : « اغانى المدينة الميتة » ، « خطوات فى الغربة » ، « أغانى الحارس المتعب » ، « رحلة الحروف الصفر » ، « حوار عبر الأبعاد الثلاثة » ، من معالم الشعر العربى الحديث .

ويمكن أجمال الخصائص الأساسية لشعر بلند الحيدرى فى هذه القدرة الفذة على اختيار المفردات الموحية ، خارج اطار القاموس الشعرى المألوف ، والتركيز على الحدث وحده ، فى شكل لقطات مرئية خاطفة ، والانفعال الداخلى العميق ، النابع من تجارب العصر ، من خلال رؤية انسانية شديدة الحس بتردى الانسان المتحضر فى أنفعال التخلف ، والعجز عن المعرفة ، والتناقض ، والمعاناة ..

كما يتميز شعر بلند بالافادة الواضحة من الفنون التشكيلية والسينما ، ممثلة فى استخدام الفراغ الصوتى ، على غرار الفراغ النحتى عند هنرى مور ، واستخدام الألوان كما نجدها فى الانطباعية ، والمونتاج فى توزيع اللقطات والصور ، وتعدد الأصوات ، والتضمين ..

فى بداية هذا اللقاء مع بلند الحيدرى ، نتعرف على المعطيات الأساسية لتجربته الشعرية .

يقول الشاعر :

— يمكن أن أحدد معطيات تجربتى الشعرية لحد الآن بما يلى :

أولا : استخدام المفردة المأنوسة لما تحمل من شحنة ايحائية . فأنا لا أستعمل كلمة مدية مثلا ، وأفضل كلمة سكين ، لما فى هذه الكلمة من شحنة ايحائية فى ذهن القارىء .

ثانيا : النمو العضوى للقصيدة .

ثالثا : استخدام الموسيقى كعامل متفاعل مع محتوى القصيدة .

رابعا : الافادة من القيم التشكيلية .

خامسا : استخدام الصوت الآخر فى القصيدة عبر الحوارات .

سادسا : الافادة من معطيات الحياة المعاصرة ، كسيناريو السينما مثلا ، كما فى « حلم فى أربع لقطات » من ديوان « أغانى الحارس المتعب » .

* هل يمكن أن نقف عند ديوان « حوار الأبعاد الثلاثة » ، الذى يمثل علامة مفارقة فى حياتك الشعرية ؟ — أعتبر هذا الديوان هو التجربة الشاملة التى قامت عليها كل قصائدى السابقة ، وهو اضافة مهمة تستبطن رؤية فلسفية تقوم على الانسان الفرد بأبعاده الثلاثة : الانسان فى الذات أو الداخل ، الانسان فى الموضوع ، الانسان فى المطلق .

ومصادر هذه التجربة قد تعود بنا الى فكرة الحق عند هيجل ، والى الذات السفلى والأنا والذات العليا عند فرويد ، كما تعود أيضا الى فكرة قتل الأب عند فرويد ، ولكن برؤية جديدة ، وترميز جديد لكل هذه الثلاثيات عند هيجل وفرويد .

هذه القصيدة اعتمدت ثلاثة أصوات ، تمثل فى الصوت الأول الانسان فى الذات ، وهو الانسان الحالم الذى يرغب فى أن يغير العالم .

الا أن الصوت الثانى هو الذى يتمثل فيه القيم الواقعية التى تحاصر الانسان فى الذات ، وتمنعه من أن يحقق أحلامه .

أما البعد الثالث فقد استخدمت فيه مزاوجة ما بين الايقاع الشعرى والايقاع النثرى وتمثل هذا البعد فى أصوات الجوقة ، وهى شبيهة بالجوقة فى المسرح اليونانى ، تعلق على الحدث ، ولا تتعامل مع واقعه .

هذا هو الوجه الحقيقى والجوهرى فى هذه التجربة .

أما الوجه الدرامى الخارجى لها فيقوم على محاكمة شخص متهم بقتل أبيه بمرمى فى الرمز الى أن الأب يمثل التقاليد المتوارثة ، والابن يحاول أن يخرج على هذه التقاليد .

فى هذه القصيدة استخدمت أيضا بتر الكلمات بشكل رئيسى ، وعلى مثال ما استخدمته منذ أوائل تجربتى الشعرية .

« حوار عبر الأبعاد الثلاثة » أعتبره الانجاز الأهم فى هذه التجربة .

* يتركز حديثك على البناء والشكل . ماذا عن المضمون ، والهموم الفكرية التى اقتضت هذه الأبنية ؟

— فى ديوان « خفقة الطين » وديوان « أغانى المدينة الميتة » ، تركزت همومى فى الأول منهما على اشكالات الحياة العاطفية لشاب فى العشرين من عمره ، وفى الديوان الثانى تركزت همومى على القيم الوجودية التى اثرت فى آنذاك ، وتوظيف قراءاتى فى علم النفس على ابراز الصدى الداخلى للحدث الخارجى ، بحيث لا يكون للحدث الا أثر الاثارة . فأنا لا اصف ، وانما أعبر عن انفعالى أمام الحدث .

أما دواوينى الأخرى قاطبة فكانت منفعلة انفعالا شديدا وملتصقا بكل ما يقع لنا اجتماعيا وسياسيا . وكان لى من جراء ذلك معاناة على جانب كبير من القسوة ..

ويحدد احد النقاد الرؤية الاجتماعية فى هذه الدواوين بقوله ان بلند كان يعبر عن ألم الشخص المنكسر مع تفاهة المنتصر .

* تحفل أشعارك بالتضمينات من التراث الانسانى ، كما هى أو من خلال تركيب مناقض ..

— هذه احدى أدواتى الفنية فى التعبير المعاصر ، وبمحاولة لقلب المفهوم المألوف . فاذا كانت عبارة « العدل أساس الملك » بمثابة مفهوم اجتماعى سائد ، فى الشعار فقط ، فانى أعكس هذا الشعار ، بأن أجعل الملك أساس العدل ، بمفهوم أن القوى يخلق قوانينه :

« العدل اساس الملك

كذب ، كذب ، كذب

الملك اساس العدل

ان تملك سكينا

تملك حقك فى قتلى » .

* لأنك شاعر معاصر جدا ، دعنى أتعرف على كيفية تعاملك مع التراث .

— انا مؤمن بأن التراث جزء منى ، وليس شيئا طارئا على . فكل ما بقى من التراث بقى بقوة ما يمكن أن ينمو ويتكامل مع التطور فزمن المتنبى هو زمن كل العصور . واذا كان هاملت فى يوم ما كان عند شيكسبير وجها للصراع القبلى ، فهو رمز للقلق فى الأدب المعاصر .

فالتراث ، كما قلت ، هو أنا ، بدمى ، بطبيعتى ، بانفعالى ، بحساسيتى امام الايقاع الحياتى ، ولا يمكن أن انسلخ من هذا التراث الموجود فى أصلا .

ولكنى رايت ان التجربة الشعرية الناجحة لابد أن تقوم على ثلاثية اساسية ، لا غنى لواحدة عن الآخريين ، وهى : التراث ، والمعاصرة ، والواقع المحلى .

ولا يمكن لأى عمل ابداعى أن يحقق وجوده الا بهذه الثلاثية .

* ولكن الواقع المحلى فى اشعارك ، واقع انسانى ، يتجاوز المحلية ..

ــ بالطبع ، الواقع المحلى فى قصائدى يتمثل عبر خصوصية الرمز ، وقدرة هذا الرمز على ان يصل الى الآخرين . فأجد طرفى الرمز يتركز فيهما تلك الخصوصية ، وفى الطرف الآخر تقوم مسافة شاسعة تتسع لكل الاحتمالات التى يتواصل عبرها الآخرون .

* تتعدد فى دواوينك المؤثرات الدينية وغيرها ، فهل يمكن تحديدها ؟

ــ فى قصائدى اشارات ذات طابع دينى . فشخصية المسيح تكررت غير مرة فى شعرى ، وبرموز متعددة ، ويكاد يكون من أبرز شخوص « حوار عبر الأبعاد الثلاثة » .

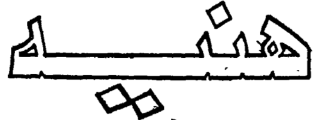
ولكن تتداخل مع شخصية المسيح شخصية الجلاج ، وشخصيتى انا .

أما القرآن فقد عدت اليه فى دراسة دقيقة لايقاعيته وتحسستها تحسسا عميقا ، واستخدمت بعض هذه الايقاعات فى « حوار عبر الأبعاد الثلاثة » أيضا .

كما تأثرت بنزعة التكرار عند ت . س . اليوت ، وكيفية الايحاء بالشىء ، لا ذكر الشىء .

اما الأثر الأكبر ، خاصة فى تجارب « اغانى المدينة الميتة » وما بعدها ، فقد كان لفرويد ، فى دراساته فى علم النفس والأحلام ، التى تأخذ اشكالا متعددة الألوان فى شعرى قاطبة ، ومن خلال الرموز الفرويدية .

* قصــة قصــيرة :



عمر عبد المنعم

انـزوت فى احـد اركان الغرفة ... لم يكن ثمـة ضوء .. وضعت يدها على خـدها وتساقطت دمعات سـاخنة ثقيلة قطرة ... قطرة .

تذكرت أيامها الخوالى .. كانت تفعـل مـا تريد وقتمـا تريد .. أهل الحى جميعا يبجـلونها « صباح الخير يا ست هنية « .. ألف مرحب يا ست هنية .. ولطالما ازدحمت الحجرة الضيقة بالزبائن الكرام جدا ... مصمصت شفتيها وأطلقت تنهيـدة حـارة .

بالرغـم من ضيق حجرتهـا شـعرت كأنهـا واسـعة جـدا ، بل انها تاهت فى داخلها ولم تعد تسمع سوى صدى أنفاسها .. « متشكرين يا هنيـة .. ربنـا تاب علينـا » ، الآن لا يوجـد من يشفق عليهـا ولو بكلمة طيبة .. انتقلت الى ركن آخر أكثر اظلاما .

انكمشت « ده ما يشبعنيش عيش حاف » شعرت كأنها زبالة فى تلك الحجرة الواسعة « مش عاجبك بالسلامة » .. « أمرى الى الله » .. فى بعض المـرات النـادرة « منـكم للـه » قل الطلب عليهـا يـوما بعد يـوم ... كانت افضل من تغسل فى الحى كله .. تعمل يـدها فى قطعة القماش ولا تتركها الا كما كانت عنـد شرائها لاول مـرة « عليـكى ايـد متعدميهاش يا ست هنية » .... تدق الابواب فلا تسمع غير صـيحات الاستهزاء والشماتة « يا اختى بلا وجع دمـاغ » .. تعود الى حجرتهـا المظلمة حزينـة منكسرة « فـين أيامـك يا هنيـة » .

فى صباح اليـوم التـالى وجـدت نفسها منكورة فى ركن الحجـرة كمـا هى ... فكـرت فى الخروج خافت ... مجـرد الفكرة أرعبتها .. لم تعـد تحس بالامـان الا فى ظـلام حجرتها الصغيرة « دول ديابة » .. نظرت نصف نائمة من الشباك .. سرعان ما عادت مرتعشة .. تستيقظ فجـأة ... تنـاهى الى سمعها صـوت بعض الصبية الصغار « النور قطـع وهيعد أسـبوع التمثيلية .. » تهلل وجههـا .. رقصـت فى الحجـرة التى لـم تسـعها هـذه المـرة .. سيأتون اليهـا .. سيدق البـاب ثانية ... تضـغط قبضتيها وتضمهما بقـوة الى صدرها اليابس فى صوت مكتـوم بفرحـة تكـاد تمزقهـا .. « هشتغل .. »

اغتسـلت واسـتعدت بافطـار جيـد « طبـق الفـول وفحـل البصـل الأخضر وثلاثـة من ارغفـة الخبز الأسـود » ، هيكون يومك طويـل يا هنيـة » .

يدق الباب .. يدق قلبها .. تقفز فى لهفة .. ، خطوة واحدة تصبح أمامه تتمهل قليلا فهى تؤمن بالامثال الشعبية « التقل صنعة يا بت » كانت فى الحلقة الخامسة من عمرها .

ترتعش يداها .. بل كل اعضائها لهفة على سماع « صباح الخير يا ست هنية » تأخذ نفسا عميقا ترده فى زفرة حارة مع يدها المتدة الى مقبض الباب « صباح الخير يا ست هنية » ... يا ااه كادت أن ترقص وترفع الفتاة الصغيرة الى أعلى وتقبلها « عيب يا بت » .. « عايزة ايه »

أمى .. تقاطعها دون سماع بقية كلامها « حاضر هفطر وأحصلك » تغلق الباب وراءها .. تقفز فى الحجرة كطفلة صغيرة حصلت على لعبة جديدة انها أفطرت منذ وقت طويل .. لا بأس فلتتمهل قليلا » .

انها تؤمن .. كما تفتح الباب فى عظمة ظاهرة .. تخرج بقدمها اليمين « بسم الله » تدق أرض الشارع بخطواتها الثقيلة .

« خرجت لما النور قطع .. أرزاق ياعم » تستمر فى طريقها .. وصلت الى البيت المطلوب ... طرقت الباب بأطراف أصابعها .

— صباح الخير يا ست هنية .. الف مرحب .. فى عبارات مقتضبة صغيرة ترد عليها « متشكرين يا هانم .. ورايا شغل » الغسيل فين .

— فى الحمام ... — حاضر .

ما ان ادارت الهانم ظهرها حتى جرت نحو الحمام .. توقفت قليلا أمام اكوام الملابس .. تنظرها .. وتملى عيونها بجمالها الخلاب ..

ارتمت عليها .. اخذت تقبلها .. لم تعبأ برائحتها القذرة .. كانت لها طعم خاص .. : ما أجمل أن يشعر الانسان بطعم رائحة يحبها .

تقلبت على اكوام الملابس « حرير فى حرير » .. لفترة ليست قصيرة ثم أقبلت على العمل فى نشاط ظاهر ... امتلأت الأوعية بالماء ... أشعلت الوابور .. كادت أن ترقص على صوته الرتيب « ششش » .. « أديلك نفس ... لا ما هو كويس ... نفس كمان مايضرش » .

وضعت قطع الغسيل فى ماعون كبير .. جلست على كرسى الحمام .. اعتلت العرش مملكتها الخاصة .. تأمر وتنهى .. تغسل وتنشر .. بدأت مزاولة أعمالها لم تلبث قليلا حتى سمعت فى الخارج همهمة غير مطمئنة .. ثم بالهانم تأتى اليها متجهمة .

ـ جرى ايه يا هنية .. عايزين نخلص .. ولا اقولك الكهربا جت مع السلامة » ظلت على وضعها وجهها فى طشت الغسيل ... تجمدت « مع السلامة انت » القت اليها بورقة نقدية باهتة .. فى هدوء مخيف قامت ممسكة بقطعة القماش التى كانت فى يدها .. « دنا غلبانة » .. « الكهربا جت يا هنية » « واللى نبى النبى غلبانة » .. اصفر وجهها « مش عايزة فلوس .. عايزة اشتغل » احتضنت قطعة القماش كأنها قطعة منها .. ستزهق روحها اذا هم اخذوها منها .. انها على حافة الغرق وهى القشة .. ضمتها بقوة .

قبلتها ... « مع السلامة يا اختى » .

احتمت بجدار الحمام ... فى صرخة مكتومة جابت الارض طولا وعرضا ثم استقرت فى حلقها « يالهوى » .. اندفعت محمومة وهى تحتضن قطعة القماش تاركة الورقة الباهتة تذوب فى الماء القذر ... اغرقت أرض الحمام بمياه الاوعية التى شاطها فى طريقها .. « انقلب كرسى المملكة » .. خرجت مسرعة .. تقفز خطواتها لا ترى موضع قدمها .. هاربة من كل شىء .. لا تسمع الهانم « الهدوم » .. لا تسمع غير نفسها « لا دى حتة منى » ..

تعود الى حجرتها المظلمة وتتدثر بقطعة القماش المبللة فى احد اركان الحجرة الرطبة ..

كانت تضع يدها على خدها .. ودمعة ثقيلة سقطت اخيرا فأزاحت حملا اثقل عن كاهلها المجهد .

انتقلت الى ركن آخر اكثر اظلاما وعادت الى أفكارها السوداء .. وشعرت أن قلبها يفوض .

دراسات فى أدب الأقاليم

قصائد من كفر الشيخ

محمود حنفى كســاب

ما يزال الضمير الأدبى فى مصر يحتفظ بمساحة لا بأس بها لذكرى عزيزة على كل مثقف أو مبدع للنثر أو الشعر — أجبر بفعل الحاجة الحياتية على البقاء بنتاجه الأدبى خارج مدينة القاهرة — للمجلة الممتازة « سنابل »، التى أصدرتها محافظة كفر الشيخ ابان تولى أمورها الشاعر الممتاز محمد عفيفى مطر والفنان محمود بقشيش وزاملهما الفنان أحمد فاضل .. كانت « سنابل » متنفسا شرعيا ومجديا للمبدعين من مثقفى الأقاليم .

تمكنت « سنابل » من تقديم ما يشبه الجيل الكامل من المبدعين فى كافة نواحى الابداع الأدبى والفنى ، فلقد نشر على صفحاتها — التى خاضت تجربة التقديم التشكيلى لصفحات مجلة دورية — الدراســات النقــدية والتحقيقات الأدبية والقصص والأشعار والروايات والفنون التشكيلية بله القضايا الاعتقادية فى الدين الاسلامى ، ولأول مرة فى التاريخ الأدبى المصرى تتمكن كوكبة من الكتاب القابعين فى الظل — بحكم تواجدهم بعيــدا عن العاصمة — من تقديم تجاربهم .. وعرف القارىء على امتداد مصر كلها أسماء مثل : جار النبى الحلو ، فؤاد حجازى ، محمد المنسى قنديل ، محمد فريد أبو سعدة ، قاسم مسعد عليوه ، سعد الدين حسن ، حلمى القاعود ، شوقى فهيم ، أحمد سويلم ، كمال ممدوح حمدى ، محمد يوسف ، محمد الشهاوى ، حجاج الباى ، سعيد الكفراوى ، محمد صالح ، كامل الكفراوى وغيرهم أعجز عن حصرهم الآن .. ولأول مرة — أيضا — يصبح لحركة الأدب فى الأقاليم منبرها المتقدم المتحرر من قيود والتزامات المؤسسات الصحفية ، حيث تكفلت ميزانية المجلس المحلى للفنون والآداب بتحمل عبء اصدارها الذى كان يتكلف بضع مئات من الجنيهات ، وتطرح فى الأسواق بخمسة قروش !

وتوقفت « سنابل » عن الصدور ، ولا نعرف الأسباب ، ولكن يبدو أن البيروقراطية المصرية العتيدة لم تشأ أن يمر من تحت انفها عمل تقدمى فى مجال الثقافة ، ومن ثم لم تبال بتوقف هذا المشروع الحيوى ، مقلدة فى ذلك قرناءها فى المحافظات الأخرى التى تشترط لاصدار مطبوع دورى أن يمجد الحاكم الاقليمى والمسئولين الاداريين .

ولكن هل توقف الابداع فى كفر الشيخ والأقاليم بتوقف « سنابل » ؟ لا .. وهذا واضح من عشرات القصائد التى تصلنى من الأصدقاء هناك بله ظهرت أسماء جديدة لشـعراء جدد يحفزهم شـبابهم وايمانهم بالفن على الابداع .. ومايزال محمد الشهاوى الشاعر مشرعا قريحته الشعرية متحديا أن يتمكن أحد من اسكاته شعريا .. ففى قصيدته « فوق قبر الصـغير ينحنى والدان » التى ابدعهـا عندما عاد من سفره الى مدينته وفوجىء بموت ولده أيمن ، يقول :

بلدى ورق البنكنوت

وطفلى ــ بلا ثمن للدواء ــ يموت !!

.. ..

بلدى عملة صعبة فى البلاد البعيدة

وأمى القعيدة

على فرشة الدار راقدة فى خفوت

.. ..

لم نكن واهمين

عندما غلبتنا دموع الضجر

فالمدينة ــ واضيعتاه ــ حجر

والجحيـم حجـر

لقد علم الشاعر أن ولده قد مات لأنه افتقد ثمن الدواء رغم أن البلد كلها ورق بنكنوت ، واهلها يرتحلون ليعملوا فى البلاد البعيدة حيث اصبحوا عملة صعبة ورغم ذلك فالأم ماتزال قعيدة خافتة الصوت بفعل المرض الذى يقيدها الى فرشتها ، وأن دموع الضجر ــ السأم غلبتنا بسبب تحجر المدينة الكبيرة التى تفتقد العواطف الانسانية .. هنا الصورة الشعرية منطقيـة مع الأزمة المـالية التى عايشها الشـاعر وبسببها مات ولده .. ثم هو ينتقل الى قبر الصغير ، وتنساب الدموع فى الليل مشكلة نهرا ، ومن كثرة مائه تحول الى مرايا تعكس الوجوه الحزينة ، وصمت المقابر تحول الى

غيلان مرعبة تصيب حتى الخلايا داخل البدن ، وحين يعود الوالدان الى البيت والنفس ملأى بآلاف الصور الكئيبة بجد التحجر فى الحصير والسرير ومن ثم يستسلم لدموع الضجر ، فيقول :

فوق قبر الصغير

ينحنى والدان

والدموع السخينة فى الليل نهر مرايا

وهمود المقابر غيلان حزن تهاجم فى الوالدين الخلايا

وحين نعود الى البيت تقفز ــ من بؤرة الغليان ــ برأسى الوف الصور

فالحصير حجر

والسرير حجر

ويسيطر الضجر على الشاعر المكلوم الفؤاد ، حيث يرى الموت موتين : موت يحدث دون ضجيج سوى دموع تهطل من عينى الثكلى والثاكل، والثانى موت تهرع له الأرض والناس والصحف ، وتطلق المدافع تحية له ، وتحلق الطائرات حامية لموكبه ، ويبكى المذيعون فى محطات الارسال ، وربما تنتحر فتاة من أجله ، فضلا عن أن الأوامر تصدر للمشيعين للخروج ، حتى الحوامل لا يتخلفن عن مواكب الجنازة فى الموت الثانى ، أما موت المساكين والفقراء فهو مبارك صامت لأنه اذا أثير فسيكون السبب هو العجز عن المداواة وثمنها ومن ثم فالضجر هو المسيطر ، حيث الموت موتين موت يضج له السذج وموت يباركه السذج ، يقول الشاعر :

ضجر (١٥)

ضجر أن ارى الموت موتين

موتا بلا ضجة غير دمعة ثكلى وثاكل !!

وموتا تهب له الأرض والخلق والصحف الموسمات

وصوت المدافع والطائرات

ويبكى المذيعون .. تلقى فتاة بجثتها قرب برج الجزيرة فى النيل ..

تخرج ــ بالأمر ــ حتى الحوامل

وبورك موت المساكين والفقراء

لكى يستريحوا اذا عجز الأهل عن ثمن الدواء !

ضجر

ضـــجر

ضــجر

ضجر أن أرى الموت موتين :

موتـــا يضج له الســـذج

وموتـــا يباركه الســـذج

وينتهى محمد الشهاوى قصيدته الحزينة الغاضبة بصـب اللعنــات على أجهزة الاعلام التى وعــده مسيروها بنقـــده بعض المبالغ لقاء قصائده الا انهم هربوا منـــه ومن ثم يعاهــد ولــــده على الاستمرار فى القتـــال بشـــــعره .

وفى قصيدته « رثـــاء الفنـــان عبد المنعم مطاوع » الفنان التشكيلى الذى عمل فى قصر ثقافة كفر الشيخ ، واشتهر بصدق فرشاته وحساسية الوانـــه وحسن تعبيره عن مشكلات الانسان .. يقول محمـــد الشهاوى انـــه كان يقـــرأ فى جبين عبد المنعم حيرة الفنـــان ومـــدى ما يعانيه من عنف وخذلان وأحزان ، ويعتذر له عن الظلم الذى قاساه والجهـــل الذى أحاطه ، ذلك أن الفنـــان عادة لا يفهم الابعد لاى ، يقـــول :

ومعـــذرة اذا كنـــا ــ على جهل ــ جهلنـــاكا

ومعـــذرة اذا كنـــا ــ بلا قصد ــ ظلمنـــاكا

فانـــك كنت اكبر من مداركنـــا

لانك كنت كل الفـــن .. فى انسان .

ويســـأل شاعرنا مرثيـــه ، ويلح أن يجيبه : لمـــاذا الفنـــان بالذات معرض لاضطهاد الايام ، فتـــارة مغبـــون دونما سبب ، ومشبوه ومنفى ، ومصلوب ومرتحل ومطارد ؟ هذه الأسئلة مرتبطة دائمـــا بالفنـــان والكاتب فى البلاد المتخلفة ، وهى طبيعية بارتباطها به ، حيـــث الفنـــــان والكاتب يشكل فى البـــلاد المتخلفة الجهـــة الوحيـــدة القـــادرة على الوعى والعمل بـــه ، ومن ثم كان محـــلا للاضطهاد من الـــذين يرون فى نتاجـــه الفنى والفكرى تهـــديدا لسطاتهم ، يقـــول :

اجبنى

أجبنى أيهـــا الربـــان

أجبنى يا أمير البحر يا ملك المحيطات

لماذا نحن بالذات ؟

لماذا تغرس الايام فينا كل مطواة

فمغبون بلا أسباب ؟ !!

ومشبوه بلا أسباب ؟ !!

ومنفى بلا أسباب ؟ !!

ومصلوب بلا أسباب ؟ !!

ومرتحل بريعان الشباب يزيد مأساتى !!

لماذا نحن بالذات .

تطاردنا الحدود السود والزمن الحقود وخسة القرصان

فيارحمان .. يارحمان ... يارحمن .. يارحمان !!

ويختتم رثاءه بقوله :

نموت ، نموت لكن

سوف تبقى بعدنا لانامل التاريخ ايماءة

لانا لم نبع يوما ضمائرنا لذى جاه وسلطان .

فى القصيدتين يطرح أو يبوح لنا محمد الشهاوى بهمين غاية فى الثقل كأحجار الهرم الاعجوبة ، الهم الاول فقر الانسان الذى يواجهه بعجزه فى مواجهة طوارىء الحياة ، ويحدد الشاعر موضوع همه تركيز شديد : لقد سافر الى القاهرة آملا فى بيع قصائده علها تأتى له بعائد مادى يمكنه من مواجهة ظروف مرض ولده أيمن ، ولكن للاسف لم يتمكن من مقابلة من بيدهم الامر فعاد بخفى حنين ليجد أيمن قد مات بسبب افتقاده للدواء .. واذا ما أخذنا بالتفسير الظاهرى فان معنى ذلك أن هناك طفلا فى مصر ــ حيث العلاج مجاني فى المستشفيات الحكومية ــ قد مات بسبب أن والده لم تكن النقود متوافرة معه ، ولابد ان هذه الحادثة ستصيب القارىء بالدهشة ، وربما النقمة ، الدهشة لان طفلا قد مات وهو فى حاجة الى الدواء المتوافر فى جميع المستشفيات ، والنقمة على الفقر وربما على الشاعر المثقف الذى يقول انه بعد عشرات السنين من ثورة ٢٣ يوليو يموت طفل فى مصر بسبب أنه لا يوجد مع والده ثمن الدواء . هذا عن التفسير الظاهرى للقصيدة .. ولكننا يمكننا قراءتها قراءة أخرى ، وهى التى ربما عناها الشاعر عندما كتب قصيدته .. القراءة الاخرى تقول ان بلاد الشاعر

أهم ما فيهـا ورق البنكنوت ، وأنــه ضجر ، ويشتاق للكلام ، ويدين الموت الـذى يحتفى بـه الفقـراء حينما يمـوت كبير ، أمـا الفقـراء فعنـدما يموتون لا يأبـه لهم أحـد رغم أنهم يأبهون لمـوت الكبـار ! وهـو ـ اى الشـاعر ـ من جـراء الضجر مستفز لدرجة أن يـود لو يصفع الهواء ، ويبصق فى وجه كل الذين اعتقد انهم حملة رسالات ، وهذا الضجر يحرضه على البـول فوق كل الوجوه حتى يتقى مـوت الطفل الذى سيجىء ، ثم هو ـ اى الشـاعر ـ يؤكد لقارئـه لم يرتض غير مجـد القصيدة ، وانـه لن يفرط فى عقيدته ، وانـه لا يمـلك سوى المـوت كوثيقة احتجاج ورفض لكل الوجـوه التى تحاول اسكاته ببلادتها .

وفى القصيدة الثانية يقول لنـا ان الفنـان الصادق لابـد ملاق مصيرا غير مصير الذين يبيعون فنهم فى « صحف الدعارى ومجلات المساحيق » .. وهـذه نظرة فيها من التعسف الكثير ، فالفنـان الصـادق حقـا لابـد ملاق الطريق ، ولكن لابـد أن يتسلح ـ قبل ولوجـه ـ بجودة واستقامة وسائله الى جانب الخلق الدمث والرقة فى المشاعر ، لان الحيـاة الفنيـة والادبيـة لا تفتح ابوابهـا بسهولة لكل فنـان صادق ، فالصدق وحـده لا يكفى بله ربمـا ـ باضـافة الى ما ذكرت ـ يلزم بعض الاصرار كيـلا يتجـاهل .

***

اما الشاعر اسماعيل بريـك فقصائده تقليـدية الابـداع ، وربمـا بسـبب التقليدية كانت التقريرية سـمة أساسية فى شـعره ، ففى قصيدته « حديث النفس » يقـول :

أحبـك رغـم أنـاتى
ورغـم الهجـر والصـد
فـذا قلبـى يناجيـك
بسـهم منـك مرتـد
سـهام الحـب راميهـا
يصـاب بأخلص الـود
فـردى من تحيـاتى
تحيـة عاشـق الـورد
اذا ما الشـوك آذاه
أجـاب بأطيـب الـرد

ويلاحظ القارىء أن اسماعيل لم يخرج على التراث الفريد لمؤلفى الاغانى العاطفية فى الصد والهجر والحرمان والبعاد والفراق ، ومن ثم فعواطفه تجاه الحبيبة لا تخرج قيد أنملة عن المألوف الذى يذاع فى محطات الاذاعة وشرائط الكاسيت .

وفى قصيدته « مصرع رغيف » يقدم لنا هم الملايين الذين يعانون رداءة الرغيف والصعوبات التى يعانى منها الشعب فى عصر وصف بأنه عصر الرخاء يقول :

عجيب أمر هاتيك القضاء	يموت العيش فى عهد الرخاء
واعجب لو رأيت العيش يبكى	على ما فيه من فرط البلاء
ستقسم أنه يوما رأينا	رغيف العيش يبحث عن دواء
أيعقل أن يكون العيش مرا	أيعقل أن نعيش بلا غذاء
أرى نفسى تتوق الى الأمانى	فأحمل مرة نعش الغلاء

ولا يستشرف اسماعيل بريك — بشعره — آفاقا أرحب ، وذلك لانشغاله الدائم بالتواجد فى المهرجانات الاقليمية التى لا تتيح الفرصة سوى لزعيق الشعر الذى ينظم المعانى النثرية ومن ثم يتهافت للحصول على تصفيق المتلقين .. وليس الشعر فى عصرنا ، كما يقدمه المحافظون مصادقا على الواقع — وانما لابد للشعر من أن يرتاد آفاقا أكثر اتساعا ، ويبشر بعوالم جديدة ، وهذا لن يتأتى الا بتجويد وسيلة التلقى الفكرى الرصين والاستيعاب الجاد لجزئيات الحياة ، وبالطبع فاسماعيل معذور فى احتباسه — كشاعر — داخل جدران التقليدية ، حيث الاقاليم شبه خالية من التحديات والرواد او الاساتذة الذين يمكنهم توجيه الشعراء وجهة العالم الجديد لشعرنا الذى أصله عبد الصبور وحجازى ومطر ومهران وغيرهم على امتداد الوطن العربى كله .

وهناك شاعر شاب ما يزال فى مرحلة التعليم الجامعى هو **اسماعيل عبد العزيز الضنين** ، ورغم أنه مايزال حبيس التقليدية فى بناء القصيدة ، الا أنه يبشر بموهبة لا بأس بها ، وهو يقول عن محبوبته فى قصيدة طويلة :

محبوبتى غنت لها الاوتار	**وتبسمت من حسنها الازهار**
سلطانة فى حسنها وبهائها	**ظمئت لطيب رحيقها الانهار**
ريحانة مرسومة فى داخلى	**جل الاله الصانع المختار**

وبعد أن يوغل فى وصف محاسن المحبوبة والوله الذى يستبد بـــه حتى يلقـــاها يقـــول :

ياقلب مالكتشتكى جور الهوى ان الذى اشجاك قد اشجانى

تشتاق وصل حبيبة فى حسنها لتنـــال منها ســلوة الظمآن

وتظل تكتب شعرها متألقـــا وتقول فيهـــا اعذب الالحان

فاهدأ وخذ من نسج حبك بردة وأحمل هواك على مدى الأزمان

ولست ادرى لماذا تذكرت وصف أحـــد الشعراء من اصحاب التجربة الحديثة فى الشعر العربى حين وصف حبيبته بقوله :

حبيبتى غابـــة فى الليـــل فواحـــة

يشم كرومها الغلمان والخصيان يرتدون

فرســـانا على الســـاحة .

هل لان الوصف السابق قيل فى نفس السن الذى يمر بها اسماعيل الضنين ، أم لان الوصف الثانى أبلغ من وصف اسماعيل لمحبوبته ؟ .. المهم .. لقد أوردته لأدلل على أن افتقاد الشاعر للثقافة المتنوعة يجعله أسير التقليدية فى الرؤية والاداة ، فضلا عن أن مناهج التعليم فى الشـــعر العربى ما تـــزال تحرص على الالتزام بعامود الشعر دونما التفات الى التجربة الحديثة وأثرها الفنى والايديولوجى ، وبالتالى — ورغم مرور ســـنوات طويلة على التجربة الحديثـــة — ما يزال عـــدد كبير من الشعراء الجدد أسرى هـــذه التقليدية وما لم يتم الانعتاق منها ستظل تجربتهم محـــدودة فكريا ومتواضعة وعاجـــزة عن اللحاق والمشاركة فى ايقـــاع العصر .

وعن امير الشعراء أحمد شوقى يقول الحسينى عبد الســـلام شعوط المدرس بمركـــز قلـــين :

أبـــدا أراك مفاخـــرا مختـــالا تبدو على هام الوجود هلالا

يا وحى شوقى أنت أعظم قارض للشعر قد صال القريض وجالا

أحببت مصر وكنت من عشاقها ودفعت عنها الكيد والعزالا

ثم يعدد الشاعر مناقب شوقى ، وكيف كان شعره معادلا لشـــعر حسان بن ثابت فى مدح الرسول عليه السلام ، وأن امارة الشعر خاليـــة بموتـــه ، ويدعو مصر الى تخليد أعماله مثلما خلد بشعره الابطال ، ثم يختم القصيدة بقـــوله :

يا مصر تيهى فهــو أعظم شاعر صاغ القصيدة حكمة ومقالا

يا أيهــا الشــعراء هــذا نهجه سيروا عليه وحققوا الآمالا

أما قصيدته فى أم كلثوم فيقول فيها :

ينساب من فيك الغناء كأنه نهر من الرضوان .. ما أحلاك

أطلال‌ناجى من شفاهك جنة فيهــا بهــاء من عظيم بهــاك

ويرى القارىء ان الشاعر لم يــزد سوى أن ردد ما يردده النثر عن عظمة شوقى الشاعر وعبقرية أم كلثوم الغنائية ، ومن ثم لا يستشف من القصيدتين معنى جديداً أو رؤية جديدة تصل اليها من خلال هاتين العبقريتين !

أما الشاعر رأفت السيد زمــرة ــ رغــم تواضع ادائــه الشعرية ــ مشغول بحبيبته « ايزيس » التى يعدها بأن الليل لن يطــول ، وأنه ان آجلا او عاجلا سيبعث « حوريس » الذى يضمد جراحها ، يقول فى قصيدته « ابجديات فرعونية » :

حبيبــى لا تســـامى

فالليــل لن يبقى كتوح الفَ عام

.. .. ..

ايــزيس الخصــب

ما زالــت تحمــل .. تنجب

تــأتى بحــوريس

ويبقى الشاعر عبد الرحمن يوسف الشهاوى الذى لا يحيد فى القصــائد التى دفع بهــا الى عن الشكل التقليــدى ومن ثم المعنى والرؤى ، يقول فى ذكرى العقــاد :

عباس يا بانى القصور شوامخا تبقى مدى الايام والازمان

يا هادم الــرث القــديم بفكرة بيضاء تبطل حجة البهتان

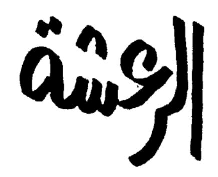
.. ..

ان البراعة فى يديك مهنــد مشهورة لونســاوس الشيطان

فاذهب‌كماذهب‌الكرام مشيعا بالحــب والاجلال والتحفــان

وبعد ، ان التجربة الشعرية الحديثة فى الاقاليم تفتقد التوجيه المؤثر فى مسارها ، حيث يفتقــد الكتاب والشعراء التحدى الذى يجعلهم ينبــذون الاستمرار فى حالة الشــعر والنثر الذى يمــالىء آذان المتلقين فى مهرجانات الشعر والكتابة فى الاقاليم ، وهــذا لن يتأتى الا بالمتابعة المستمرة للنتــاج الحديث ، واصــدار المطبوعات التى تيسر نشر نتــاج هــؤلاء الشــعراء ليتسنى مناقشة اعمالهم وتقويمها ، وحسنا فعلت مديرية الثقافة بكفر الشيخ باصدارها لمجلتها « اشراقة » لنشر نتــاج ادباء المحافظة وذلك حتى يتمكنوا من رؤية نتاجهم وقد اصبح بين يدى عدد كبير من المتلقين الفاحصين المتحررين من قض وقضيض المهرجانات ، ولست بهذا اريــد المصادرة على حــق الشعراء فى التواجد داخل التجمعات والامسيات الثقافية والشعرية وانما ما أعنيه هو الا يتدله شاعر الاقاليم فى قول الشعر فى المهــرجانات ويسـمع التصفيق ، ويواجه بالاحتفاء ، ثم يؤمن بأنه قــد أصبح شاعرا مؤثــرا فى الحركة الشعرية ، فكثيرون هم الشــعراء الذين يجيدون النظم ، ولكن من منحهم الــرب موهبة الشعر قليــل !





الرعشة

قصـــة قصـــيرة :



ابتهال محمد سالم

أغلقت النــافذة فى وجه الليــل .. اخترقت عجلات العربات حاجز الزجاج وغاصت فى طرقات رأسها المتصدع ..

قابلتــــه صـــدفه

كان يسير بساقيه النحيلتين وبوجهـــه الأسمر الصغير كنقطة فى بحـــر من الزحام ..

يحمل زهرة ميته فى عينيـــه القمريتين ويمسك كيسا تطـــل من رأســه قطعة من سرواله ويد من قماش رث ..

سام من بين أصبعيها القــلم .. اهتز .. ارتعش .. ســـقط على الورق .. تركتــــه قليـــلا لتتنــاول قرصـــا مهـــدئا ..

كان عطر قبله الصـــباح يصحبها بعد تركها اياه عنــد باب المدرسة ، وظلت يده الصغيرة الملوحة تتبعها كفرع أخضر زاه ..

الصداع يعصف براسها .. ضغطت بيديها على عظام جبهتهـــا .. دوائر مبللة تساقطت على الصـــفحة البيضاء .. محت بعضا من ســـطور مورقة ..

جرت كجريان المــاء السنون .. تبدلت الأماكن .. الملامح .. اقتحم الأسى العيـــون ..

كضراوة الموت على النفس كان رحيلها .. انكمشت جزئيات اللحم .. تيبست سنابل القمح .. جفت الحلمـــات على الصدور .. رنات النقود لم تعد تسمع .. تصدعت أعمدة البيت واسودت الوجـــوه .. أصبح الاثنان ثلاثة على الفراش ثم أصبح الثلاثة اثنين ..

انتفشت ريشات الديوك .. تحولت الأرض الى حلبة مصارعة . انتعلت خسارتها ورحلت .. تاركة بصماتها فى أروقة الليل ..

اتسعت الدوائر المبللة على الصفحة البيضاء التى أضحت كالثلج .. وسؤال كثقل الصخر يضغط على رأسها .

ـــ اين ذهبت بعد آخر مرة تركتنى عند باب المدرسة ؟؟

رسالة روما

جولة الفن في إيطاليا

تنوع هائل.. وعزلة قاتلة

محمد الاسعد

هدات العاصفة منذ زمن طويل ، ووضع الاساتذة الكبار بصماتهم على لوحة الحاضر الفني ، فاصبح « موديلياني » ، الذى عاش حياته فى باريس علامة كلاسيكية فى رقته المفرطة وبهجته الحزينة ، وتحول « جياكومتى » — من اسطورة الى معلم للرؤية المعاصرة لدى معظم الناجحين .

وهكذا فى الوقت التى تعرض عليك محلات التحف صور لوحات موديليانى ، جنبا الى جنب مع صور لوحات دافنشى ، تختبىء تيارات الفن المعاصرة فى مكان ما . فى المعارض الدائمة التى تبيع باسعار مرتفعة او فى المعارض التى تقام بين الفترة والاخرى ، فى اكاديمية روما الشهيرة للفنون الجميلة التى تنزوى فى شارع خلفى قريبا من قبر — اوغسطس — ومن مشروع الدوتشى ، الذى لم يقدر له ان يرى النور ، ذلك المشروع الذى كان يستهدف ازالة منطقة سكنية بكاملها لبناء القصور الرومانية الشهيرة مجددا ، واحاطتها بجو من العظمة الكاريكاتورية ، التى احاطت بشخصية الدوتشي وموسوليني — نفسه قبل ان ينتهى على حبل المشنقة .

وهكذا امام مبنى الاكاديمية الملطخ بالاصباغ ، والقائم فى الشارع الخلفى يتولد انطباع تدريجى بأن شمس الفنون فى حالة غياب وان الجهد الذى يبذله الرسام والنحات لابد ان يكون جهدا عظيما لاثبات جدوى فنه فقط .

وتبدو ملامح هذا الجهد فى التنوع الهائل الذى ينفجر فيه الفنانون . وفى العزلة القائمة التى يعيشون فيها .

على سطح احدى العمارات السكنية ، قريبا من ساحة — كافور — تعيش رسامة استرالية المنشأ اتخذت الرسم مهنتها الدائمة . انها ترسم احياء روما دائما ولكن بدون اشارة ولو بسيطة الى وجود البشر وتعتنى بالاضافة الى ذلك بحديقتها الصغيرة على السطح . وتقوم احيانا باعمال الترجمة .

حين سألتها عن سر هذا الالحاح على تصوير الشوارع الخالية والنوافذ المغلقة لم اجد جوابا مقنعا . ولكننى فهمت عمق الوحدة التى تعيشها هذه الرسامة التى تجاوزت الخمسين عاما . وعمق الانعكاس المؤثر لهذه الوحدة . لقد كانت هذه هى رؤياها . وهذا يكفى كما تقول .

وسيصادفنا هذا التبرير لدى الجميع . فالبحث عن التعبير الشخصى الذى

اصبح هما منذ بزوغ فجر القرن العشرين وانهدام قيم التفاؤل لدى بورجوازية أوروبا ، وتحطم الحماس على رؤية خراب الحرب العالمية الأولى ، هذا البحث سيظل يعمق مجراه منذ أن بدأت بوادر المدرسة المستقبلية على يد — مارينتي — الذى انتهى الى الكتابة عن فن الطبخ فى المستقبل .

وبعد أن تجمعت فى باريس منذ زمن كل متفجرات المدرسة الحديثة . سيزان ماتيس ، دوفى ، اتريللو ، فان جوخ ، مانيه ، ... الخ .

وبقدر ما كانت بوادر المدرسة الحديثة تتجه نحو البحث عن الشخصية،بقدر ما كانت تتعدد معانى هذه الشخصية تبعا لتعدد الفلسفات الجمالية ، والسياسية والاقتصادية، الا أن أظهر المصادر كانت كشوفات علم النفس والفلسفات الاجتماعية المختلفة .

لقد أصبح الفن بعد الحرب أكثر وعيا بمصيره ، وأكثر اهتماما بالحياة العامة ، كان كل شىء بعد الحرب الأولى يشهد انهيار أوروبا المستعمرة،أوروبا الثرية على حساب شعوب المستعمرات . ولذا حين نسمع من يدعو الى زاوية جديدة للنظر ، والى من يتنبأ بانهيار الغرب ومن يبشر بانسانية جديدة تحل محل انسانية وعقلانية القرن التاسع عشر فيجب أن لا يخدعنا هذا الندب الجنائزى ، أو نعتقد أن أوروبا يعذبها ضميرها نتيجة اكتشافها للمصير السىء الذى قادمت اليه شعوب المستعمرات ، بل يجب أن نكتشف وسط هذا الحطام المتناقضات العميقة التى تعيشها أوروبا . ونلمح وراء هذا الركام الرغبة فى استعادة الجنة المفقودة بعد أن طردت منها ولاحقتها الأزمات الخانقة التى قارتها العجوز ، القارة التى رآها — رامبو — غارقة فى بلاهتها وعفونتها منذ سبعينيات القرن التاسع عشر .

ففى أعقاب الأزمة التى ولدها الصراع الأوروبى على المستعمرات وقاد الى الحرب الأولى بدأت تتجمع خيوط الشكل الجديدة لبرجوازية أوروبا المهزوزة :

الشكل الفاشى كآخر نفس تملكه أنظمة قامت على الوحشية والبربرية. وجاءت الحرب العالمية الثانية لتعمق مجرى الانهيار .

اذن أين يمكن أن يجد الفن الحديث مكانه وزمانه الجديدين ؟

انه يجدهما وسط هذا التراث الضخم من الهزات العميقة التى حفرت آثارها وانقاضها فى روحه المعاصرة . ربما كانت الفردية هى النغم الأقوى الذى يرتفع اكثر من سواه ، لأنه أساسا مبرر وأسلوب الابقاء على نمط انظمة ما بعد الحرب : انظمة الديمقراطية الغربية المنتزعة من جنة الاستعمار . والغائرة الى أعماقها فى هذه النزعة. ولكن حتى ضمن هذا النغم يحتفظ الفنانون برؤية نقدية ، مأساوية الطابع . تتخذ طابع الاحتجاج على الآفاق المغلقة ، كما هو لدى — فاريللى — أو طابع الرؤية المتوحدة للعالم كشاطىء غامض لا يدرك كنهه ولا معناه كما هو لدى « لاتزاريو » .

الانسان فى مصيره الفردى : هذا هو الطابع الذى أعطاه «جياكومتى» للفن الايطالى فى الربع الثالث من هذا القرن . واذا كان هذا الفنان لم يعد يهتم بمصير أعماله نفسها . واذا كان يعتمد

تنفيذها بالمواد الاكثر هشاشة »، فليس ذلك تعبيرا عن محاولات الاندماج فى عمل الطبيعة اللامبالية . بقدر ما هو تعبير خفى عن الاحساس بالفراغ الهائل الذى تعيشه حضارة شارفت شرايينها على التصلب .

وعلى العكس من هذا الموقف نجد لدى النحات « بلاتيرى » تأملا يختلف عن الطابع الشائع للفن الأوروبى . ويذكرنا ببيكاسو فى مرحلته الزرقاء ومرحلته الوردية، انه طابع القلق الانسانى فى تماثيل — « حديث » و « أسرة » و « أمومة » و « الألعاب » و « رجل بين الأشواك » — حيث يخيم على حركة الشخوص التضامن الأخوى فى جو من القلق والتخوف . وربما كان هذا انعكاسا مباشرا لما تحت — الواقع ، للحياة البشرية لملايين الايطاليين . حيث تؤخذ الحياة بعاطفية لا تخلو من صدق التعبير . هناك نحات ورسام آخر هو — روميو رومانشينو — يحول حياة الصيادين الى ملحمته المفضلة ولكن بعاطفة »، ملؤها القوة . هل يمكن وسط هذا التنوع الحديث عن المدارس والاتجاهات ؟ وهل يمكن تصنيف هذا الفن وفق المسميات الشائعة ؟

نعتقد أن ذلك صعب الى درجة كبيرة ، فهناك زخم هائل من القيم التشكيلية يتعدد بشكل متواصل رغم بصمات الأسلاف الذين لازالوا يعيشون فى هذه اللوحة أو تلك ، ورغم التيار الجارف لأنواع مبتذلة من الفن التجارى ، الذى يستهدف ارضاء السواح ، وتذكيرهم بالمتع التى اصطادوها فى المدن الايطالية .

هذا الزخم الهائل لم يعد يحمل تقليدية الفن الحديث الذى ينتشر فى مناطق أوروبية أخرى . ان له سماته الخاصة المؤخوذة بعمق : ابتعاد شاسع عن روحية النهضة وانطباعية القرن التاسع عشر ، وهضم متواصل لخصائص القرن العشرين »، فن الخط والتصميم والكتابة.



رسالة لندن

شروط المحبة أم شروط الأوسكار الأمريكانى

امير العمرى

أسفرت مسابقة « الأوسكار » الأمريكية التى يتم اعلان جوائزها فى النصف الأول من شهر ابريل كل عام ، عن فوز فيلم « شروط المحبة » الأمريكى باهم الجوائز الرئيسية ، حيث حصل الفيلم على جوائز أحسن فيلم وأحسن مخرج لجيمس بروكس ، وأحسن سيناريو معد عن أصل أدبى لجيمس بروكس أيضا ، وأحسن ممثلة أولى لشيرلى ماكلين وأحسن ممثل مساعد لجاك نيلكسون. وكان الفيلم قد رشح لنيل ١١ جائزة من جوائز الأوسكار التى تثير فور اعلانها ضجة كبرى فى الأوساط السينمائية داخل وخارج الولايات المتحدة .

والحقيقة ان جوائز « الأوسكار » لم تكن يوما ما مقياسا صحيحا لتقييم الأفلام ، الا أننا اعتدنا على الاهتمام بها كما لو كانت حصيلة لأهم مهرجانات السينما العالمية . ولكن الواقع أن « الأوسكار » ليس مهرجانا دوليا .. بل وليس مهرجانا على الاطلاق ، ولكنه مسابقة سنوية للافلام الامريكية والافلام الناطقة بالانجليزية اساسا ، يشرف على تنظيمها ويمنح جوائزها ما يسمى بالاكاديمية الامريكية لعلوم وفنون الصور المتحركة ، التى تمثل اتحاد المنتجين الامريكيين ، ويبلغ عدد اعضائها اربعة آلاف عضوا يمثلون الاتجاهات المختلفة داخل صناعة السينما الامريكية .

وبالتالى ، فقد كانت جوائز الاوسكار دائما ، تعكس التوازن بين وضع الاستديوهات السينمائية الامريكية وتعبر عن مصالحها ، وتتجه الجوائز عادة الى تقييم الافلام على مستوى حرفى ضيق بغض النظر المستوى العام للفيلم .

ومن الممكن القول بأن جوائز الاوسكار ١٩٨٤ ، قد ذهبت هذه المرة الى شركة بارامونت التى حصلت على ٩ جوائز رئيسية عن فيلمى « شروط المحبة » و تحفة انجمار برجمان الذى توزعه نفس الشركة .. « فانى والكسندر » ، كما حصلت شركة «ايمس» على تسعة جوائز أخرى عن فيلمين آخرين .

وفيلم «شروط المحبة» لجيمس بروكس ، ليس افضل الافلام الامريكية التى عرضت خلال ١٩٨٣ بالتاكيد ، وكما يقال ، فقد كان حتى آخر لحظة مستبعدا عن طاولة منح الجوائز ، ولكن فوزه يعنى دعما لمثل هذه النوعية من الافلام التى تعود مرة أخرى الى تناول مشاكل الاسرة الامريكية على نحو رومانسى ميلودرامى

يذكرنا بأفلام الثلاثينات .

ولا يتجاوز الفيلم كثيرا ، مستوى المسلسلات التليفزيونية التقليدية الفارغة .

ويحكي الفيلم قصة عشرين عاما من العلاقة بين أم وابنتها وتطور أحداث الحياة من حولهما.

والام هى شيرلى ماكلين التى تربى ابنتها بعد وفاة زوجها منذ وقت مبكر ، حيث تظل الام أسيرة للتقاليد القديمة المتزمتة وتصطدم بنمو ابنتها ايما (ديبرا وينجر) التى تحيا من خلال تقاليد عصرها : عصر الهوس والمخدرات ، وتختار الفتاة فتى احلامها . مدرس للغة الانجليزية ، رغم اعتراض الام عليه . ويتم زواج الابنة التى سرعان ما تنجب طفلا ثم ترحل مع زوجها الذى ينتقل للاقامة فى مدينة أخرى بعيدة . وتظل الام فى وحدتها المطلقة لا يربطها بابنتها سوى الاتصال التليفونى . وتشعر الام على استيحاء برغبتها فى اقتناص ما تبقى من اسباب الحياة ، خاصة وانها تراقب من خلال ثقوب نافذة مسكنها الانيق ، ذلك الجار اللعوب «جاك نيلكسون» الذى يحيا حياة منطلقة متحررة من كافة القيم فيسكر ويصطحب كل ليلة الى داره الفتيات. وهو يسعى لمغازلة جارته المتعجرفة التى تصده . ولكنها وبعد مضى بضعة سنوات وفى عيد ميلادها الخمسين تذهب وتطرق داره وتعلنه بقبول دعوته الماضية لها . ويخوض الاثنان معا مغامرات مختلفة الطعم عن روتين الحياة المنعزلة القاسية. ويضفى اداء جاك نيلكسون على الشخصية الكثير من التألق بفضل جاذبيته الخاصة وقفشاته المحببة بالطبع.

من ناحية أخرى ، تنحدر علاقة الابنة بزوجها بعد أن انجبت طفلين آخرين ، وتبدأ فى الشك فى علاقته باحدى طالباته . وينتهى الامر بأن تترك المنزل وترحل للاقامة فى منزل والدتها . وتستبعد « ايما » بالطبع بالتطور الذى طرأ على شخصية الام . وتصبح الام بالفعل فى حالة أقرب الى مشاعر المراهقة بل وتأخذ فى استشارة ابنتها فى بعض الامور الخاصة فى علاقتها بجارها البوهيمى !

وتعود ايما من جديد لاستئناف حياتها مع زوجها . ولكنها تقيم علاقة عاطفية مع أحد موظفى بنك المدينة . وتظل علاقتها بزوجها فى توتر وسط استياء الاطفال الثلاثة واحساسهم بالفزع من الجو المحيط . وذات يوم تذهب «ايما» لعمل بعض الفحوص الطبية فتكتشف أنها مصابة بالسرطان فى مراحله المتقدمة .

وعلى الفور تأتى أمها مع عشيقها ويقضيان بعض الوقت معها الى أن تموت بالفعل . ويصبح عشيق الام شخصية أخرى مختلفة حيث يودع حياة اللهو والضجر ويقف مع الام فى محنتها بعد وفاة ابنتها التى يرفض ابنها الاكبر الصفح عن اساءة معاملتها له . وينتهى الفيلم بجنازة ايما وجاك نيلكسون يؤدى واجبه ازاء الاسرة .

* * *

لا نعرف على وجه التحديد الفكرة التى راقت لصناع ذلك الشريط ودفعتهم الى صفه ، حيث لا نجد أدنى نوع من الارتباط بين المشاهد المختلفة المضطربة التى تتوالى على الشاشة فى ايقاع بطىء مفكك يصيبك بالملل بعد أقل من ساعة . ويتأرجح الفيلم ما بين الكوميديا والميلودراما الزاعقة التى تستدر مشاعر المشاهدين وتكاد تبتز دموعهم فى الجزء الاخير. ويبقى الفيلم تكريسا لاخطر المواقف الفكرية ،

حيث المراة هنا هى المراة العادية فى مشاعرها المحصورة فى نطاق الجنس وانجاب الاطفال ، والزواج مجرد مؤسسة فاشلة تؤدى الى الملل واشتعال الخلافات بعد انجاب الاطفال ، وتؤدى الى خيانة الزوج لزوجته حيث تردهى على الخيانة بالمثل . ونموذج الرجل الآخر ، هو أيضا نموذج بوهيمى يمارس الحياة من خلال فلسفة خادعة ظاهرية ويتمكن من الايقاع بالمراة بعد سن الخمسين حيث يخوض الاثنان معا مغامرات شاذة !

ويتحول الفيلم فجأة الى مسار ميلودرامى مفتعل يذكرنا بفيلم « قصة حب » .. حيث تصاب الابنة بالسرطان ثم تموت وسط انكار ابنها لها . ولا ندرى كيف يمكن أن يوجد طفل بمثل هذه الشراسة التى رأيناها فى ذلك الابن !

ولا نعرف فى النهاية المصير الذى ينتظر الام « شيرلى ماكلين » . وعلى أية حال فليس هناك داع للقلق لان لديها قصرها الفخم الذى تقيم به وخدمها من حولها يلبون اشاراتها بالاضافة الى عشيق عاد اليه صوابه !

تمثيل شيرلى ماكلين قد يكون مؤثراً فى بعض المشاهد ، وكذلك جاك نيكلسون الذى يضيف من خبراته الى الشخصية المهزوزة التى يؤديها . ولكن الاداء الهام ربما كان اداء ديبرا وينجر فى دور « ايما » .. بطاقتها المدهشة وحضورها القوى حيث تمتلك شخصية خاصة بها حادة الملامح مميزة الصوت مما يشير الى مولد ممثلة قد تكون ذات شان اذا ارادت .

طبقا لابسط قواعد السينما ، الفيلم ككل ضعيف سواء من ناحية السيناريو المفكك الذى لا يستند الى أية دعائم حقيقية لصنع فيلم ، أو من حيث الاخراج والتصوير (الذى يفشل تماما فى تحقيق أية تأثيرات درامية بعيدا عن انارة اللقطة وتدمير وجه شيرلى ماكلين تماما . فمشاهد الداخل هى نفسها مشاهد الخارج . ضوء ساطع منتشر فى اللقطة يشوه الرؤية تماما . ولم تفلح بالطبع الموسيقى الرقيقة الناعمة لما يكل جور فى التغلب على الضعف العام الواضح فى تتابع الفيلم .

نجاح «شروط المحبة» ليس مرتبطا بالشروط الفنية المعروفة اذن بقدر ارتباطه بشروط الاوسكار الامريكى !



رسالة موسكو.. المسرح السوفيتي
حقائق وأرقام

عزيز الحداد

خلال أكثر من عشرين عاما (١٩٦١ — ١٩٨٣) تجولت فى عدد من الجمهوريات فى الاتحاد السوفيتي ، سواء أثناء دراستي للاخراج السينمائى ، أو مشاركتي فى المهرجانات السينمائيه والمؤتمرات العلمية — الفنية ، أطلعت على الحركة الثقافية والفنية، بما فيها الحركة المسرحية ليس فقط بماهشدة العروض المسرحية بمختلف أنواعها الفنية ، والالتقاء بالفنانين بل والتعرف على المعاهد المسرحيةومعاهدالثقافة ،

وهذه بعض الحقائق الاساسية عن المسرح السوفيتي المعاصر .

١ — توجد فى الاتحاد السوفيتي أكثر من(٥٥٦) فرقة مسرحية محترفة ومتكاملة ، وتتزايد عدد الفرق سنويا ، وتقدم عروضها المسرحية بلغات مختلفة وتعتمد هذه الفرق فى انتاج عروضها وأجور فنانيها على ميزات مالية سنوية تدعمها وزارة الثقافة المركزية ووزارات الثقافة فى الجمهوريات ومن اشهر تلك المسارح — فى العاصمة موسكو — مسرح البلشوى للباليه والاوبرا ، ومسرح الفن (نحات) الذى أسسه « ستانسلافسكى » و « نميروفيتش — دانجنكو » ، ولهذا المسرح ثلاث بنايات منها البنان القديمة ويجرى ترميمها حاليا لتقدم عليها المسرحيات كما أخرجها فى حينه«ستانسلافسكى» نفسه . ومن أقدم المسارح فى موسكو مسرح « مالى تياتر » الذى اسسه وعمل فيه أحد كبار الممثلين الواقعيين « شيبكين ».

وكذلك يوجد مسرح فختانجوف — أحد تلاميذ ستانسلافسكى ، اضافة الى مسارح درامية عديدة منها — مسرح ماياكوفسكى ، ومسرح الدراما والكوميديا ، ومسرح يرمولوفا — من أبرز الممثلات الواقعيات فى بداية القرن ، ومسرح تاجانكا — المعروف بانتاجاته المسرحية التجريبية ، ومسرح مالا برونايا ، ومسرح سوفرمنيك ، ومسرح موسوفيت — وكان من اوائل المسارح بعد نجاح الثورة الاشتراكية فى عام ١٩١٧ — ولذلك سمى : مسرح الثورة آنذاك ، وبالاضافة الى ذلك يوجد مسرح آخر للباليه والاوبرا والذى يحمل اسمى ستانسلافسكى ودانجنكو حيث قاما بتجاربهما على تأصيل طريقتهما وتطويرها فى مجال الاوبرا والباليه ، وهناك مسارح فريدة من نوعها فى العالم : **مسرح الفجر** وهو الوحيد فى الكرة الارضية الذى يقدم المسرحيات الدرامية والموسيقية الغنائية بلغة

الفجر الخاصة وبمشاركة فنانين من الفجر المحترفين ، **والمسرح الايمائى** وهو عجيب أيضا لان فرقته الفنية من الممثلين مكونة من الصم والبكم انفسهم ويعتمدون على الايماء فى تعبيرهم ، ولكى يفهم ما يدور على المسرح من حوار (صامت) يوجد مترجمون يقومون بالدوبلاج الفورى للحوار (الصامت) ويحولوه الى حوار مسموع للجمهور العادى ، وهذا المسرح فريد من نوعه ، وقد شاهدت غالبية مسرحياته — بما فيها العالمية منها لشكسبير مثلا .

والى جانب مسرح الكومسومول — الشبيبة ، توجد مسارح متنوعة للاطفال ، مثل : مسرح الدراما للأطفال ، ومسرح للعروض الموسيقية — الغنائية للأطفال ، ومسرح الدمى المشهور فى العالم باسم مؤسسة — أوبرازوف ، وقد انتقل الى بناية جديدة اشتهرت بساعة واجهتها ومتحفها من دمى بلدان العالم . ويوجد أيضا مسرح الحيوانات حيث تؤدى فيه حيوانات مدربة خصيصا أدوارا معينة .

ومع ذلك توجد مسارح للأوبريت والمنوعات والسرك (حلبتان — احداهما جديدة بالقرب من جامعة موسكو) . أما المسرح التعليمى لطلبة معهد المسرح (جيتس) فيقدم العروض التجريبية ، الى جانب مسرح جامعة موسكو .

وجميع هذه المسارح يعمل يوميا — كل مساء ، وفى أيام السبت والأحد — يومى العطلة الأسبوعية — تقدم عروضا صباحية ونهارية أيضا .

فى موسكو يوجد أقدم معهد للفنون المسرحية احتفل قبل بضع سنوات بمرور ١٠٠ سنة على تأسيسه يضم اقساما للاخراج الدرامى وللتمثيل ولاخراج الباليه ولاخراج المنوعات ولمعلمى الباليه — بأنواعها : الكلاسيكى والشعبى (الفولكلورى) والتاريخى ، وللنقد المسرحى ، وللانتاج المسرحى ، ولذلك يعتبر بحق أكاديمية للفنون المسرحية . وبالاضافة الى هذا المعهد العالى ، توجد ثلاثة معاهد مسرحية أخرى ، ١ — معهد شيبكين ، ٢ — معهد شوكين ، ٣ — معهد ستانسلافسكى ، بأسماء كبار الممثلين والمخرجين ، وفى المعهد الثالث يوجد قسم للادارة المسرحية والديكورات واللوازم . كما يوجد فى مدينة لينينغراد معهد المسرح والموسيقى والسينما ، وتوجد معاهد للمسارح فى غالبية عواصم الجمهوريات .

ومن الجدير بالذكر أن الفنانين المسرحيين يتوحدون فى جمعيات فى كل جمهورية ، أقدم واضخم تلك الجمعيات هى — الجمعية المسرحية لعموم روسيا وهى جمعية مهنية ابداعية ، لديها دار الممثل المسرحى ودار للنشر المسرحى ومحلات لبيع الكتب المسرحية وأدوات المكياج التى تنتجها مشاغل الجمعية ، وللجمعية دور راحة واستجمام . أما جميع الفنانين المسرحيين وشغيلة المسرح فهم منضمين فى نقابة عمالية هى : النقابة المركزية لشغيلة الثقافة ، وهى عضوة فى المجلس المركزى لاتحاد النقابات .

وتصدر مجلات متخصصة بالمسرح — مثل المجلة النظرية الشهرية (تياتر) ، تصدر فى موسكو بالروسية ، وتصدر مثيلات لها فى غالبية الجمهوريات وبلغاتها ، وبالاضافة الى ذلك توجد — وخاصة فى موسكو ولينينغراد وابرز عواصم الجمهوريات — اصدارات دورية تعرف باسم — دليل المسارح ، ودليل للموسيقى عن المسارح الموسيقية الغنائية

وحفلات الكونسرت ، وهى تصدر أسبوعيا .. قاعات العرض .

٢ ــ الفرق المسرحية المحترفة تمتلك بنايات ودور للمسرح ، بما فيها صالات مسرحية مجهزة وحديثة ومخصصة للعروض المسرحية فقط وهى أكثر من ٤٨٢ بناية وصالة مسرحية . وبالرغم من التوسع السنوى فى تشييد دور المسارح وصالاتها ، الا أن العدد يشكل نسبة حوالى ٨٨ بالمئة ــ وفقا للاحصاءات ــ من البنايات المسرحية المطلوبة لتلك الفرق المسرحية المحترفة ، وذلك لأن عدد الفرق الفنية الابداعية يزداد سنويا أسرع من الطاقة المتاحة لبناء المسارح ذاتها ، واعنى بهذا ــ القاعات المخصصة للعروض المسرحية فقط، وليس الصالات الثقافية المتعددة الاغراض ، والتى قد تشمل صالات ضخمة للمحاضرات وللعروض السينمائية الثقافية ، والعروض المسرحية وغيرها .

أما الفرق المسرحية المحترفة الاخرى ــ وغالبيتها من الشباب ، فتعتبر أشبه بالفرق المتنقلة ، ولكن لها مقراتها الادارية وبانتظارها الحصول على بنايات مسرحية خاصة بها تقوم بعروضها على صالات مسارح الفرق الثابتة أثناء العطلة السنوية لهذه الفرق أو خلال سفرها الى مختلف المدن داخل البلاد وخارجها ، أو يتم الاتفاق مع الفرق الثابتة على تخصيص أيام معينة أسبوعيا تخصص لعروض الفرق شبه المتنقلة ، وهذا غالبا ما يحصل فى المدن الكبيرة ، حيث توجد فيها مسارح الدراما المسرحية والأوبرا والباليه والمسرحيات الموسيقية الغنائية كالاوبريت وفرق الرقص والغناء الشعبى ، حيث تتناوب العروض فيما بينها وفق جداول زمنية مخططة مسبقا بما يشبه اقتسام أيام العرض ، وفى الايام الاخرى تستفيد من الصالات الثقافية ــ متعددة الاغراض ــ أو من مسارح النوادى وقصور الثقافة التابعة للمصانع والمؤسسات والنوادى والجامعات والمعاهد والتعاونيات الزراعية وحدائق الثقافة والنزهة وصالات المنتجعات والمصائف والمشاتي وغيرها ، وبالطبع فانها لم تدخل ضمن الاحصاء المذكور للبنايات المسرحية المتخصصة . وقامت عدة فرق مسرحية من الشباب بالاستفادة الفعلية من القلاع والبنايات الأثرية القديمة لتحويلها الى صالات عروض مسرحية ، أما العروض الصيفية فى الهواء الطلق فلها امكانيات واسعة جدا .

وبالنظر الى أن غالبية البنايات المسرحية القديمة الانشاء كانت تشكو من حاجة ملحة لأعمال الصيانة ــ باعتبارها بنايات ثقافية أثرية ، الا أنها كانت بحاجة أيضا الى أعمال تجديد وتحديث ، دعك تصميم وانشاء بنايات مسرحية عصرية ، فقد تم تأسيس معهد حكومى متخصص لتصميم البنايات المسرحية والمسارح لعموم البلاد ، وهذا المعهد هو مركز علمى هندسى ومعمارى معروف على نطاق العالم مقره فى موسكو ومهمته الأساسية تخصصه فى البنايات المسرحية بالذات ويقدم مساعدته ومشورته الى بلدان عديدة فى العالم ــ اضافة الى البلدان الاشتراكية والنامية ــ وذلك لحل الكثير من المعضلات التى تعترضها فى تخطيط وتصميم المسارح والقاعات المسرحية ومتعددة الاغراض الثقافية ــ الفنية .

ويصدر هذا المعهد ــ المعمارى مجلة علمية

هندسية فصلية (تكنيك وتكنولوجيا المسرح) — معروفة عالميا ، وهى مجلة ابحاث متخصصة ، استفادت منها فى بعض معلومات هذه المقالة .

وعلى سبيل المثال ، انه فى ظرف سنين (١٩٧١ — ١٩٧٣) جرى بناء أو اعادة بناء ٢٥ بناية مسرح تتسع صالات المشاهدين فيها لحوالى ٢٢ ألف مشاهد. ففى كل المدن الجديدة يدخل ضمن التخطيط الأساسى للمدينة — فى المجالات الثقافية — بناء مسرح للمدينة ، أو عدة مسارح وفقا لحجم السكان فيها . ولكن ما المقصود باعادة بناء بناية مسرح معين ؟

فى دراسة علمية قام بها كبير مهندسى المعهد المذكور — تشوماكوف ، ونشرها فى المجلة المذكورة ، وردت عملية دراسة ميدانية علمية للوضعية المعمارية والفنية لتلك المسارح ووفقا للمواصفات والمقاييس الفنية والمسرحية والمعمارية الهندسية — التكنولوجية الحديثة ، وجد الاختصاصى المذكور أن عددا كبيرا من تلك البنايات المسرحية تعتبر تراثا حضاريا وآثاريا وفنيا وثقافيا كأبنية قديمة تشكل جزءا من تاريخ الثقافة فى البلاد ، ولذلك نجده يصنفها على الشكل التالى : ٢٣٤ بناية حالتها لا باس بها ، و١٤٧ بناية موافية تماما للعروض المسرحية ووفقا للمقاييس والمتطلبات الحديثة ، و ١٠١ بناية من الآثار المعمارية والثقافية لأن بعضها بنى فى القرن الماضى وقبله أو فى مطلع هذا القرن وخصوصا بعد قيام حكومة أكتوبر ١٩١٧ السوفييتية بتنفيذ أول برامجها فى مجال المسرح، وهذه البنايات ووفقا للمقاييس الانشائية والمعمارية والتكنولوجية الحديثة قد أصبحت غير صالحة تماما ، ولذلك تم وضع خطة لمعالجة حالة كل بناية وفقا لوضعيتها الحالية — آنذاك — وما تحتاجه لتجديدها وصيانتها وتجهيزها وترميمها بما يلبى متطلبات العروض المسرحية وسلامة وراحة المشاهذين ، اضافة للحفاظ عليها كآثار معمارية وثقافية .

فمثلا يورد فى بحثه ٤٣ مسرحا حديثا ، اى المخصص للعرض المسرحى فقط ، والتى أكمل بناءها مجددا — بعدد اجمالى كراسى المشاهدين يزيد على ٤٠ الف كرسى فيها . وبنايات هذه المسارح مغلقة ومدفأة شتاءا ، وقد تم انجاز غالبية أعمال تحديثها (وخاصة فى المناطق الدافئة) مثل مسرح الأوبرا والباليه فى طشقند ، (أو فى المناطق البارده شتاءا والحارة صيفا) مثل مسرح البلشوى فى موسكو ، بحيث تكون مكيفة الهواء تبعث الدفء فى الفصول الباردة وتلطف الجو على المشاهدين صيفا بالهواء المبرد — والذى لا يحدث اى ضجيج عند التبريد — خاصة . وبالاضافة الى الـ ٤٣ مسرحاً المذكورة اعيد بناء ١٠ مسارح اخرى تحتوى على ٩٩٠٠ مقعدا .

ففى سنوات الخطة الخمسية السابقة مثلا كان يوجد ٦٦ مسرحا فى مرحلة التخطيط والتصميم وانجاز المواصفات والأمور الاجرائية والمالية ، أما الآن فقد بدأت تستقبل المشاهدين، وتبلغ كراسيها اجمالا — ٦٤ الف كرسى ثابت ومبطن ومريح ، تشمل تلك المسارح ٤٧ مسرحا جديدا تماما ، أما الباقية — وهى ١٩ مسرحا — فقد أعيد بناءها مجددا بعد الاصلاحات الحديثة فيها .

من المعروف أن عددا كبيرا من مدن الاتحاد السوفييتى قد تجاوز عدد سكانها المليون

نسمة ، وبالطبع فى كل منها أنواع مختلفة من المسارح ، ولكن لأضرب مثلا آخر ، حيث يوجد أكثر من ٧٠ مسرحا فى مدن يقل عدد سكانها عن ١٠٠ الف نسمة ، وذلك نظرا لحسابات الديموغرافيين والخبراء على اعتبار أن هؤلاء السكان يزدادون سنويا بسرعة أكثر من المعدل العام — أحيانا — ووفقا لاتساع العمران والتصنيع والجامعات والمؤسسات الاقتصادية هذا اضافة الى زيادة نسبة معدل الولادات وهبوط معدل الوفيات . أما الحقائق والأرقام التى اوردتها فهى تتعلق فقط بالمسارح المخصصة للعروض المسرحية المحترفة ولا تشمل البنايات والقاعات المتعددة الأغراض الثقافية — الفنية — ولا دور السينما والنوادى وقاعات المحاضرات وغيرها .

فرق الهواة :

٣ — وخلال تجوالى لاكثر من عقدين فى عشرات المدن لاحظت واحدة من ابرز الظاهرات الثقافية والفنية وبالذات المسرحية ، واعنى بها فرق الهواة المسرحية — من غير المحترفين ، وما يرافقها من تطور واسع فى السنوات الأخيرة خاصة بتشييد شبكة من المؤسسات الثقافية والتعليمية وبناء المدن الجديدة (والتى لم تكن موجوده قبل سنة وصولى الى موسكو للدراسة العليا فى عام ١٩٦١) وكذلك الأحياء الجديدة فى المدن والعواصم وتحول الحواضر والبلدان الى مدن ، والتلاشى التدريجى المتسارع للفوارق بين المدينة والحى والضاحية والتجمعات السكانية الريفية . ومن الجدير بالذكر هنا وجود دوائر متخصصة بشؤون الثقافة وتشمل كافة الفنون بما فيها المسرح فى مجلس التخطيط المركزى . ويولى ايضا مجلس التعاضد الاقتصادى للبلدان الاشتراكية — (سيف) اهتماما كبيرا لشؤون الثقافة والفنون ، والمسرح والسينما بخاصة ، حيث تتعاون بلدان (سيف) فى انجاز حلول قضايا الثقافة والمسرح بالذات ، ويمكن العودة الى دوريات منظمة اليونسكو الدولية للتعرف تفصيلا بالأرقام والحقائق عن المسرح فى البلدان الاشتراكية وخاصة فى الاتحاد السوفييتى ، وكذلك المجموعات الاحصائية لمجلس (سيف) والمتعلقة بالثقافة والفنون والمسرح .

وفقا ما توفر لى من بعض الاحصائيات السوفييتية ، فقد وصل عدد قصور الثقافة والنوادى — للكبار والشبيبة والصغار — الى أكثر من ١٣٥ ألف بناية يمارس فيها أكثر من ٤٠٠ ألف فرقة ومجموعة فنية من الهواه — والتى يبلغ اجمالى أعضاءها أكثر من ١٥ مليون مواطن من الهواة — مختلف هواياتهم الفنية المسرحية — الدرامية والموسيقية والغنائية والراقصة والألعاب الاكروباتيك والعاب السرك وغيرها . وبمقارنة هذه الارقام بعدد سكان البلاد نجد أن كل شخص واحد من بين ٢٠ مواطن يمارس تطوير هوايته الفنية والابداعية . ولو أضفنا الى تلك الملايين — ما يقوم به الطلبة والتلاميذ والصغار فى رياض الاطفال ، لوجدنا تصورا أوضح حول الحالة الفنية للهواة بشكل أوضح . ومن أبرز خلايا النحل الكبيرة لنشاط الأطفال والتلاميذ ما نجده من نشاطاتهم فى اى زيارة لقصر الطلائع المركزى بموسكو .

وفى السنوات الأخيرة ازداد بشكل ملحوظ عدد القاعات والمسارح المدرسية والجامعية — فى المعاهد والكليات

والجامعات ، لأن كلا منها تتضمن — فى تصميمها الأساسى — قاعة كبيرة مجهزة للعروض المسرحية والفنية والسينمائية بخاصة ، هذا اضافة الى القاعات المسرحية والمتعددة الأغراض — فى المصانع والمعامل والأحياء العمالية السكنية ، وما تبنيه التعاونيات الزراعية — من وارداتها الخاصة ، من قصور للثقافة وقاعات مسرحية ومتعددة الأغراض الثقافية والفنية . وقد تسنى لى شخصيا مشاهدة المئات منها وحضور العروض فيها ، فى الحقبة الاخيرة وبخاصة فى مختلف أرجاء القسم الأوربى وفى القفقاس وآسيا الوسطى من البلاد السوفييتية .

ومن بين أبرز الظواهر والأعياد الفنية هى المسابقات المحلية والجمهورية وعلى نطاق عموم البلاد لمختلف فرق الهواة المسرحية . وغالبا ما ترفد أفضل فرق الهواة الفرق المسرحية المحترفة بأفضل أعضائها ، عدا أولئك الشباب المخرجين من المعاهد المسرحية المتخصصة من المحترفين . وأحيانا يحدث أن تتحد عدة فرق صغيرة للهواة لتشكل فرقة مسرحية شبه محترفة تقدم انتاجاتها وعروضها المسرحية للجمهور وبشكل يكاد يكون دوريا حيث تسد الفراغ فى التجمعات السكانية التى لا توجد فيها مسارح محترفة بعد .

وعادة ما يشرف على فرق الهواة فنانون مسرحيون متخصصون ، بل ويقوم حتى أساتذة المسرح وكبار الفنانين بالاشراف الفنى على تلك الفرق وتقديم الدروس النظرية وتوجيه التدريبات والدروس العملية ، وغيرها من المساعدات الفنية التى تتطلبها الفرقة فى نشاطها المسرحى .

ففى مدينة موسكو — مثلا توجد مستودعات هائلة — بكل معنى الكلمة وقد دهشت عند زيارتى الأولى لها — تحوى ملابس وأزياء مسرحية ولوازم — اكسسوار وكلها مخصصة لتجهيز فرق الهواة بما تحتاجه من الأزياء المسرحية — التاريخية والكلاسيكية والقومية والعسكرية لمختلف العصور ، اضافة الى الملابس العصرية لمختلف البلدان وما تتطلبه العروض المسرحية من لوازم مسرحية (اكسسوار) ونماذج — غالبا ما تكون خشبية — للأسلحة النارية والسيوف وغيرها .

* * *

هذه ثلاث فقرات من عشرات ، تعطى أضواء أخرى على حالة المسرح السوفييتى المعاصر — من أبوابه الخلفية وهى لا تتناول بالطبع المسرحيات نفسها أو المخرجين والمثلين والكتاب والفنيين والجمهور والاعلام والثقافة المسرحية ، بل ولم تتناول المتاحف المسرحية مثلا ، دع عنك طرق الاخراج والتمثيل وغيرها والتى يتطلب كل منها وقفات خاصة .

رسالة مدريد

رفائيل ألبرتي يفوز بالجائزة الكبرى

ابن شهيد

ثلاثة ملامح واضحة تميز الحياة الاسبانية المعاصرة : كثرة البنوك، والمقاهى ، والجوائز الادبية .

فالجوائز هنا كثيرة ومتنوعة ، وتشمل مختلف النشاطات العقلية ، وتقدمها الحكومة عن طريق الاجهزة الثقافية والتعليمية والاعلامية ، وتسهم فى تقديمها أيضا هيئاتكثيرة غير حكومية ، كالبنوك ، ودور النشر، والمؤسسات الصناعية والتجارية ، والبلديات ، والصحف ، والمقاهى .

فمتى « خيخون » الواقع فى نهج « دكوليتوس » ، اوسع واضخم شوارع مدريد ، قريبا من ميدان « تيليس » الشهير ، ومن المكتبة الوطنية ، ودور الصحف الكبرى ، حيث يلتقى فيه صفوة الصحفيين والفنانين والادباء ، ويداون سهرتهم فى اللحظة التى يتهيأ فيها بقية مواطنوهم للعودة الىمنازلهم ، تقدم كل عام جائزة لافضل روائى ، كما أن « كهف سيسمو » فى الحىالقديم ويقع تحت الارض ، ويتردد عليه شباب الفنانين التشكيليين ، ويعرض لهم اعمالهم ، ويقرضهم عليها ، ويسقيهمشرابا دينا مؤجلا فى انتظار بيعها ، يقدم كل عام جائزة لاحسن مجموعة قصص قصيرة، وغيرهما كثيرا .

وفى برشلونة ، وهى المدينة الثانية بعد العاصمة ، ومركزالنشاط الطباعى والتجارة فى الكتب ، توجد أكثر من جائزة ، فهناك جائزة « ندال » وقيمتها عشرة آلاف جنيه مصرىتقريبا، ونالها هذا العام كاتب من مرسيه مجهول تماما فى العالم الادبى الاسبانى ، ولو أنه نشر بعض القصص القصيرة فى بعض المجلاتالاقليمية وهذا الكاتب هو **سلفادور غرسية** ، عن روايته « **ابتهاج الانسان** » ، وهى رواية تاريخية تدور احداثها فى انجلترا فى القرن العاشر الميلادى . وتجىء اجازته مؤشرا على رواج الرواية التاريخية من جديد فى اسبانيا الان ، لانالكتاب يستطيعون من وراء احداث الماضى ان يعالجوا ادق القضايا ، وأن يناقشوا أصعب قضايا الفلسفة ، وأن يتعرضوا لاشد الموضوعات التى تواجه الانسان المعاصر حساسية .

وتقدم دار «دستينو» للنشر ، فى برشلونة أيضا ، جائزة لاحسن مؤلف مصور يكتب فى **أدب الاطفال** وقيمتها ما يساوى عشرين الف جنيه مصرى ، نصفها للكاتب ، والنصف الآخر للرسام ، وفازت بها

هذا العام الكاتبة **مرية مرتينيث** ، والرسام **كرمى سوليه** ، والرواية تحكى قصة طفلة لا تريد أن يقصوا لها ضفيرة شعرها .

وغير ذلك مئات الجوائز ، تغطى كل محافظات اسبانيا ، ونجد من الرأى العام ، صحافة واذاعة وجمهورا ، عناية كبرى ، وتحدث صدى واسعا فى مختلف الدوائر الادبية والثقافية ، فتسلط الصحف اضواءها على الفائزين ، تترجم لهم ، وتفسح صدرها للتعريف بأعمالهم ونقدها ، وتفسح الجائزة لصاحبها الباب عريضا واسعا أمام الشهرة ، وحتى الثراء ان اراد ، وتكسبه تقديرا قويا بين مواطنيه ، لان هذه الجوائز على كثرتها لا تخضع عند الاختيار لغير العمل وجودته ، وأصالته وتفرده ، بعيدا عن عرقية صاحبه ، وعن ميوله السياسية أو معتقداته الدينية ، وفى مرتين اثنتين على الأقل نالها اثنان من العرب يقيمان فى اسبانيا ، ويكتبان الشعر بالاسبانية ، أحدهما فلسطينى والاخر من العراق .

*** الجائزة الكبرى :**

لكن اعظم هذه الجوائز هى الجائزة التى تقدمها الدولة ، الى جانب جوائز أخرى عديدة ، وتحمل اسم **ثرفانتيس** الروائى الاسبانى الخالد ، مؤلف رواية **دون كيخونه** ، وتمنح فى الادب ، ومفتوحة لكل المتحدثين باللغة الاسبانية ، وقيمتها مائة ألف جنيه مصرى ، وسبق أن منحت فى اعوام سبقت لعدد من كتاب أمريكا اللاتينية . ويتم الترشيح لها عن طريق المؤسسات العلمية فى كل البلاد التى تتحدث الاسبانية .

لم تكن الترشيحات فى البدء تحمل اسم رفائيل البرتى ، وانما كانت تدور حول الكاتب الاسبانى **خوميه كاميلوثيلا** ، والكاتب الفنزويلى **أوسلاربيترى** ، واستبعد الكاتب الثالث شكلا ، وهو الارجنتينى **بورخس** ، وكانت الاكاديمية اللوكومبية قد رشحته ، لانه سبق أن نال الجائزة ، فلما أخطرت بهذا الرفض أرسلت ترشح رفائيل البرتى لها ، ولكن ردها جاء بعد ٢٧ يوما من قفل باب الترشيح ، وقبل اعلان النتيجة ، وكان لترشيح بلد اقطاعى لشاعر شيوعى وقع الزلزال فى الدوائر الادبية والسياسية . وأصبح ترشيح الشاعر الاندلسى حديث الساعة ، وحرك فى الاعماق مواجع كثيرة ، فان اجيالا عديدة لم تكن تعرفه ، وآخرون تصوروا أنه نالها ، وهو نفسه لم يكن يفكر فيها .

كان رد الفعل قويا ، وبقدر ما أثار حماسة الجماهير ، بقدر ما أثار روح الحسد والغيرة عند آخرين ، وكانت الحجة أن الطلب الذى تقدمت به الاكاديمية الكولومبية جاء بعد الموعد فهو لاغ تماما ، وأحال وزير الثقافة الامر الى المستشار القانونى ، الذى أفتى بأن ترشيح رفائيل البرتى صحيح لانه ليس ترشيحا جديدا ، وانما تعديل لترشيح قديم وصل فى الميعاد .

والى جوار هؤلاء الثلاثة كان هناك مرشحان آخران أيضا لم يصلا الى التصفية الاخيرة وهما الناقد والمؤرخ الاسبانى **دياث بلاخا** وآخر من أمريكا اللاتينية هو **جيرهو فرانكو فيتش** من بوليفيا .

*** حياة شاعر :**

ولد البرتى رفائيل فى قرية صغيرة ، فى محافظة قادس ، جنوب غربى اسبانيا ، تطل على مدخل البحر الابيض المتوسط عام ١٩٠٢ ، وقد درس المرحلة الثانوية فى مدرسة ثانوية يديرها الرهبان اليسوعيون ، ولكنه سرعان ما ضاق بها ، فتركها غير آسف دون أن يكمل دراسته ، وفى

سنوات شبابه هـذا أصيب بالدرن الرئوى ، وكان العلاج منه يوما صعبا ، ولكنه شفى منه، وكان شفاؤه معجزة.

ومنذ اللحظة الاولى احس ميلا قويا الى الرسم والشعر ، وعبر عن مواهبه فى ابداعات شابة ولكنها واعدة ، ثم آثر الشعر ، وقال يوما : اريد ان اكون شاعرا اريد ذلك بعنف ، لانى ولم اكمل عشرين عاما من حياتى ، اعتبرت نفسى عجوزا لكى أبدأ طريقا آخر غير الشعر .

وقد انضم الى الحزب الشيوعى فى زمن مبكر ، وقاتل فى صفوف الجمهوريين حين أطبقت الفاشية بقيادة الجنرال فرانكو على النظام الجمهورى ، واتت عليه بمساعدة النازيين فى المانيا ، والفاشيين فى ايطاليا ، فيما عرف باسم الحرب الاهلية الاسبانية واستمرت من عام ١٩٣٦ الى ١٩٣٩ . وهاجر مع جماهير المثقفين الذين غادروا وطنهم فرارا بمبادئهم وحياتهم ، واستقروا فى بلاد متفرقة من العالم ، وبخاصة فى امريكا اللاتينية ، واقام رفائيل فى المكسيك اولا، ثم هجرها الى الارجنتين واستقر أخيرا فى ايطاليا ، فلما سقطت الفاشية فى اسبانيا ، عاد الى وطنه من جديد، بعد غيبة استمرت حوالى اربعين عاما .

***رفائيل الشاعر :**

ينتمى رفائيل الشاعر الى جيل ١٩٢٧ ، وهو الذى يجمع قمم الشعر الاسبانى المعاصر ، وعلى يده تجددت القصيدة الاسبانية ، محتوى وموسيقا ، دون أن تفقد الارتباط باصولها الاولى عروضا وقافية . وكان من رفاقه وأصدقائه الحميمين : **غرسية لوركا ، وبابلونيرودا ، وخيراردوا دييجو ،** وآخرون .

وقد ظهرت مواهب رفائيل الشعرية مبكرة جدا ، ونال وهو فى الثالثة والعشرين من عمره الجائزة الوطنية للادب ، وهى تعادل الجائزة التى نالها الآن فى اواخر حياته ، من حيث التقدير وبالنسبة لزمنها ، وان كانت بداهة دونها ماليا بكثير جدا ، وذلك عن ديوانه الاول « بحار على الارض » .

جاء **رفائيل** فى شعره تعبيرا صادقا عن هموم مواطنيه فى الاندلس ، فى جنوب اسبانيا الان ، فى غنائية شفافة وراقية بعيدة عن الخطابة والمباشرة ، وموصولة بماضى الاندلس وتاريخه العريق ، ذلك لانه الشاعر تمثل تراث وطنه جيدا ، ودعاه فى ذكاء ، وكان ذلك التراث عماد ثقافته ، وتتميز قصائده منذ ديوانه الاول ، وفى مراحله المختلفة بنكهة المذاق الشعبى ، ويتجلى ذلك كأوضح ما يكون فى اشكال قصائده . وهو على النقيض من **لوركا** لم يكن يلتقط مادته من عامة الناس مباشرة، وانما كان يستمدها من التراث الادبى الشعبى المثقف ، ويجمع فيها بين اشياء تبدو فى الظاهر ولغير القادر ، متناقضة، ومستحيلة التواجد معا ، فهو يجمع بين القوة والشفافية ، والايقاع الجذاب والعنف ، وبين التراثية والشعبية والاناقة .

وفى عام ١٩٢٨ صدر ديوانه « عن الملائكة »، وبهـا اسهم فى مرحلة السريالية التى عمت اسبانيا فى الشعر ، والتقى فى اسهامه هذا مع صديقه **لوركا** ، كلاهما أضاف اليه شيئا ، وفى ديوانه هذا يقدم لنا عالما مضطربا وتعسا ، ينبثق من وراء اللاوعى، ويصور قلق مجموعه من الشخصيات والفوضى التى تعيش فيها ، ويدعوها ملائكة ، ولكنها تجسم الطيبة والغضب ، والوفاء والنسيان ، وغيرها .

وجاء ديوانه « **جيب وأغنية** » وصدر عام ١٩٢٩ ، يحمل اتجاهين مختلفين ، أحدهما يحمل طابع الشاعر الاسبانى القرطبى **جونجرة** ، وهو من أعظم الشعراء الاسبان فى القرن السادس عشر الميلادى، وكان الاسبان يحتفلون بمرور ٣٠٠ عام على وفاته ، واشتهر بالبلاغة فى شكلها الكلاسيكى ، ولهذا جاءت قصائد رفائيل فى هذا الديوان مليئة بالاستعارات الحادة ، والتشبيهات البعيدة ، والمجاوزات المجنحة ، وأثارت يومها حماسا شديدا بين الشعراء فى تلك الايام . والاتجاه الثانى يتمثل فى سخريته من اسباب الحياة الحديثة . وفى آخر أيامه فى اسبانيا ، قبل أن يخسر قومه الحرب ويهاجر ، اصدر ديوانية : « **الشاعر فى الشاعر** » عام ١٩٣٦ ، والثانى « **من لحظة لاخرى** » عام ١٩٣٧ ، وهما يتوهجان حرارة ونضالا وثورة .

وعبر رحلة الحياة الطويلة والمريرة ، سقط الجانب الاول من اشعاره ، وأعنى به الزخرفة والبلاغة ، واضاف الى الجانب الثانى ، وأعنى به السخرية ، مزيدا من الاستهتار والوقاحة فى مفهومها الادبى . ومعذلك يمكن القول أن اشعاره بعد الحرب جاءت فياضة بالمشاعر الانسانية الراقية ، وبالدعوة الى النضال المستمر من اجل السلام والاشتراكية ، وعلى هذه المعانى أوقف حياته وجهاده .

والى جانب دواوين شعره أسهم بعدد من المسرحيات الهامة التى لاقت نجاحا كبير خارج وطنه ؛ وفى داخله بعد أن عاد اليه .

وهو اليوم ، وقد تجاوز الثمانين من عمره ، يتمتع بصحة قوية ، ولا يتوقف عن الابداع ، والحياة ، والنضال ، وحين يسئل عن صحته قال : أننى فى قوة تسمح لى بأن أؤلف رواية دون كيخونة كاملة .

الدكتور مندور كما تراه ملك عبد العزيز

حوار : أحمد اسماعيل

* « كان واحدا من الذين صنعوا ذاكرة الامة ، رغم السنوات الشحيحة بهذه الكلمات القليلة ، وصف الشاعر صلاح عبد الصبور صديقه العظيم الدكتور محمد مندور ، الناقد والاستاذ الجامعي والنائب البرلماني الثائر الذى جمع بين دراسة الأدب والاقتصاد السياسى والقانون وبين الكتابة السياسية والنقد التشكيلى والترجمة كل ذلك فى لغة « استعرت فيها حرارة الشعر ودقة المنطق وعمق البحث » على حد تعبيره . وعندما نذكر مندور ، نتذكر معاركه الادبية عن معنى الفن ، وانتصاره الدائم لحركات التجديد فى الشعر وتقديمه لصلاح عبد الصبور واحمد عبد المعطى حجازى رغم ضراوة الحرب وشراسة المحافظة . كذلك نتذكر كتاباته التبشيرية لمعنى الاشتراكية والحرية فى الوقف الذى وقف فيه على يسار حزب الوفد القديم فاضحا مصالح الطبقات الكبيرة ولم يكن يؤيده داخل صفوف الوفد سوى مصطفى النحاس الذى قال له آنذاك « الجماعة — يعنى قيادة الوفد — بيقولوا الراجل ده ح يودينا على فين ، لكن مالكش دعوة اكتب اللى انت عاوزه » !

وفى ١٩ مايو ١٩٨٤ هذا الشهر يكون قد مر ١٩ عاما على وفاة الدكتور مندور ، تاركا ثلاثين كتابا ، ومئات المقالات التى لم تجمع وعشرات الاساتذة الذين تتلمذوا على يديه ، وثلاثة أبيات من الشعر !

وبالقرب من النيل ، حيث يقع منزل الدكتور مندور ، كان هذا اللقاء مع الشاعرة ملك عبد العزيز ، زوجة الدكتور مندور وتلميذته ورفيقة كفاحه. هناك حيث خلا المنزل من الابناء ، ولم يبق سوى المكتبة وكثير من الذكريات . وبابتسامة هادئة بادرتنى قبل أن اسأل .

« أنا لا افتعل طقوسا خاصة » ، ولا أؤمن كثيرا بزيارة القبور — لان وجوده دائم فى حياتى » .

واسأل الزوجة الشاعرة كيف كتب الدكتور مندور مؤلفاته ، وأية طقوس كانت توفرها له أثناء كتابته .

كانت الفكرة تدور فى رأسه فترة — تطول وتقصر — بحيث يشغل عن كل شىء عداها . فاذا حدثته بدا غير منتبه الى حديثك ، حتى اذا نضجت الفكرة بدأ يمليها على . وفى احيان كثيرة كان يروح ويجىء وهو يملى — وأحيانا أخرى يكون جالسا — كل ذلك بعد أن يكون قد أتم قراءة ما يقرأه — وكان يفضل الاملاء على بنوع خاص على أى شخص آخر ، لاننى لم أكن أتخذ موقفا سلبيا ، بل كنت أتوقف احيانا لاناقشه فى بعض الافكار التى يطرحها فيفتح له بذلك سبلا جديدة للتفكير والتعبير .

* كيف كان اختيارك كتاب «نماذج بشرية » للدكتور مندور، وكتابتك لمقدمته من بين ثلاثين كتابا أخرى ؟

كنت أرى الجهد الكبير الذى يبذله زوجى فى كتابة هذه النماذج . اذ كان يقرأ الرواية الاصلية التى يتحدث عن شخصياتها كنموذج بشرى كما

يقرأ الكثير من النقد الـذى كتب حولها ، ويظل أياما يبلور كل ذلك فى ذهنه ، حتى يملى فى النهاية نموذجه البشرى . وفى هذا الكتاب جمع اشـتات تلك النماذج ، وحلل طبيعتها، وبلور ما خلفها من فكرة كلية او أفكار أساسية — كما انه كتبها بأسلوب فنى جميل .

كما ظلت محتفظة بجـلال الفكرة — مما يجعل لتـلك النماذج دسامة تغذى العقول، وتفتح أمامها ابوابا وآفاقـا اخـرى فى نفس الوقت الذى رأيناها فيه ترهف من أحاسيس النفوس ، لانه قد اشار الى كثير من الحقائق الأنسانية ، ومن دخائل النفس البشريـة التى لا يصل اليها مفكر وأديب فى نفس الوقت — ولكل ذلك كتبت مقدمه لهذا الكتاب الذى أحببته ورأيت انه يجمع بين الدراسة والخلق الفنى .

* توافقين على أن الشعر عالم شديد « الخصوصية » — وأنت شاعرة ، فكيف تعايشت هذه الخصوصية والحيـاة الزوجيـة ؟

انقطعت عن كتابة الشـعر بعد زواجى بعـام تقريبـا ! اذا انعزلت عن الحيـاة بانشـغالى بتربيـة أطفـالى والعناية بزوجى . واعتقد أن هذا كان كافيا ليجعله بعـد ذلك يسر بعودتى للشـعر ويشجعنى على نشره .

* ماذا كان رأيه فى شعرك؟

كان يحب شعرى بوجـه عام ، وان لم ينقده نقـدا تفصيليا . ولكنه اشـار الى قصيدة . « ذكرى جواد » فى كتابه من الشـعر ، واعتبرها من اروع ما قرأ من شعر . ولكننى كنت اخجـل من أن يمـدح شـعرى فى كتاباته ، وأرجـوه عـدم الكتـابة حتى لا يتهم بالتحيز . كما انـه ذكر ربما فى مقـدمته لديوانى الاول ، أو كتابه « فى الميزان الجديد » — لا اذكر على وجه التحـديد — انه اهتـدى الى اصطلاح » الشعر المهموس » عندما استمع الى وأنا اقـرأ الشعر ، فقد كان يستمع الى شعرى وأنا طالبة بالجامعة — قبل أن تتزوج — فى جمـاعة الشعر وبعض الرحـلات التى يقوم بها الطلبة — اى انـه عرفنى أولا من خلال الشعر .

* ألم تكتبى قصيدة رثاء له بعد رحيله ؟

لم ارث أحدا من احبائى . لا أمى ولا زوجى ولا ابنى . ولست أعـرف ما اذا كانت الاسباب « فنيـة » أو « نفسـية » — ولكن ربمـا لان الكارثة اكبر من التعبير !

* كان الدكتور منـدور محاورا عنيدا ، وكانت معاركه الادبيـة تنقلها وكالات الانبـاء العالمية — كما حدث فى معركة مع الدكتور رشاد رشدى — أين كان موقعك كشاعرة وأديبة حيال هذه المعارك ؟

كنت اقف مع الدكتور مندور — لان الدكتور رشاد رشـدى كان يتمسك بقوله « الادب هو ما هو » — أو انه — كما قال فى مقالاته الاخيرة فى الاهرام « الفن لا يقول شيئا » — أى انه يجرد الفن من أى وظيفة اجتماعية — ولكن هذا التعميم بلاشك خطأ كبير . لاننـا اذا تقبلنابعض الشعر — لا كله — مشاعر وجدانية خالصة ، فاننا لا يمكن أن نجـرد المسرحيـة والقصة من أنهـا تعبـر عن فكره وعن موقف انسانى ازاء الحيـاة والمجتمع .

* مندور والوفـد

* عرفنا مندور نائبا فـديا وثائرا اشتراكيا — فهل توقف نشاطه السياسى بعد ثـورة يوليو .. وماذا كان موقفـه منهـا ؟

عندما كان مندور نائبا وفديا جعل شعار جريدته « الحرية السياسية — أى الحـرية من الاستعمار ، والديمقراطية ، والعدالة الاجتماعية » . وكان يضطرلاستخدام التعبيرالاخير لان كلمة اشتراكية تعتبر جريمة — وكان يهاجم الرأسماليين الذين كان الواحد منهم عضـوا فى حوالى ٢٧ مجلس ادارة شركة، مما يبين أنهم لا يعملون بالفعل قـدر ما يستغلون نفـوذهم لتمرير مصالح غير مشروعة . وكان النحاس باشا هو الوحيد الذى يؤيده فى هذا الاتجاه اذ قال له يوما « الجمـاعة — ويقصد قيادة الوفد — بيقولوا الراجل ده ح يودينا على فين، لكن ما لكش دعوة . اكتب اللى انت عـاوزه » . ثـم قامت الثورة ، وانضم منـدور الى الاتحاد الاشتراكى ، وشـارك بكتـابة نصف عمود فى جريدة الجمهورية بعـد انشـائها — ورشح نفسه عن دائرته ، الا

ان السلطات اعترضت عليه مرتين لانه كان يتمسك ببرنامج انتخابي ينادى « بعودة الجيش الى الثكنات » . لقد كان مندور اشتراكيا ، ولكنه كان مؤمنا بالديمقراطية بنفس قدر ايمانه للاشتراكية ولم ير تناقضا ابدا بينهما .

* لماذا لا تعدين كتابا عن حياة مندور المتنوعة ؟

اعتقد أن تلاميذه والاساتذة الجادون اقدر منى على هذا العمل . وانا اعرف أن الدكتور جابر عصفور يعد كتابا عن مندور وموقفه النقدى ، كما أن هناك عدة رسائل دكتوراه وماجستير في العالم العربى وفى السوربون حيث حصل الدكتور محمد برادة على الدبلوم عن اطروحته « مندور وتنظير النقد العربى » . اننى اعتبر تلاميذ مندور احسن شيء خلفه قبل كتبه . لقد جمعت مدرسة مندور اناس من مذاهب سياسية مختلفة تماما — خصوصا معهد الدراسات العربية . وكانوا ياتون من مختلف ارجاء الوطن العربى . كان هناك البعثى والشيوعى والاخوان المسلمين وغيرهم ولكنهم كانوا جميعا يحسون بابوته حين يضمهم تحت جناحه ويعاتبهم فى حالة تقليب النظرة السياسية فى مسائل الادب والفن . لقد كانت ابوة مندور فى حالة نمو مستمر . فكنت كلما انجبت طفلا اشعر انه يطلب المزيد ، واتسعت ابوته لتشمل تلاميذه بالجامعة ومعهد الصحافة والفنون المسرحية ، ثم امتدت لتشمل شباب الادباء ، وراح يكتب عن اعمالهم الاولى — عكس كثير من النقاد الذين لا يكتبون الا عمن حقق شهرة كبيرة — فكتب عن الديوان الاول لصلاح عبد الصبور — الناس فى بلادى — واحمد حجازى — مدينة بلا قلب — والمسرحية الاولى لنعمان عاشور . ولوحات الفنان حامد سعيد ، وهم كما تعلم ، قد اصبحوا بعد ذلك من المع الوجوه الادبية والفنية فى حياتنا الثقافية .

* هل ورث احد من ابناء أو بنات مندور كتابة الادب أو الشعر ؟

أولادى متذوقون جيدون للادب ، حتى وان لم يتبحروا فى قراءة النقد ، وقد اعترفت لى ابنتى اخيرا انها كتبت الشعر فى سن المراهقة ، ولكنها خشيت أن تطلعنا عليه بدعوى اننا ادباء كبار (مخيفين) ولذلك توقفت .

* الم يكتب الدكتور مندور شعرا فى حياته ؟

كتب ثلاثة ابيات ، وهو طالب فى الجامعة — حين وقع فى غرام فتاه تسمى احسان من حى شبرا وهى :

احسان كم قاسيت منك مصائبا — لم يلقها من المغرمين خلاقى
كم جبت شبرا على بك التقى — والبرد قاس ، والرياح تواني
ولست اذكر الآن البيت الثالث!

ولكنه كانت لديه الموهبة الشعرية بالمعنى الواسع . ففى نماذج نثرية تجد فيه روح الشعر باسلوبه الخاص الجميل وان كان نثرا ، حتى كتاباته السياسية تجد فيها مرارة الشعر الى جوار دقة المنطق وعمق البحث .

* * *

وتتوقف الشاعرة عن الحديث وكان اللحظة لا تقبل الا أن تكون وحيدة .

وهكذا حملت أوراقى .. ومضيت .

محترفون هواه فى :

مسرح الاستفهام .. ومهرجانات المونودراما ..

ناصر عبد المنعم

لجوء فنانو المسرح المحترف الى نوادى وجمعيات الهواه اصبح منتشرا فى الحياة المسرحية ، خاصة بعد أن اصبحت عروض المسرح المحترف تخضع لقوانين ومعايير غير فنية فى الغالب يقف حيالها الفنان يائسا حائرا بين الانصياع لها من باب الارتزاق او رفضها .

ومن هنا فان اقدام فنان محترف على تقديم عروضه من خلال الهواه انما هو مؤشر هام الى ان لدى هذا الفنان شيء مختلف يرغب فى تقديمه أو طاقة مختزنة يريد تفجيرها فى عمل يتآلف معه .

قدم نادى المسرح المصرى مؤخرا تجربة مسرح الاستفهام .. التى شارك فيها ((مصطفى سعد)) و ((شعبان حسين)) و(فتحية قنديل)) بعد أن قدم من قبل الفنان الكبير ((عبد الرحمن أبو زهرة)) فى مسرحية ((نادى النفوس العارية)) .

كما قدمت الجمعية المصرية لهواة المسرح فى مهرجانها الاول للمونودراما عروضا شارك فيها ((نور الشريف)) و ((احمد عبد الوارث)) و ((حسن الجريتلى)) .

* مسرح الاستفهام

مسرحية ((معقول)) ؟ تجربة لمسرح الاستفهام ، كما أطلق عليها مؤلف ومخرج وممثل الدور الرئيسى فى العرض ((مصطفى سعد)) وهى تبدأ بوصول رجل فى ثياب السهرة الى منزل ، يتصور هو أنه منزل زوجته التى عقد عليها بالامس عن طريق اعلانها فى جريدة فى باب ((اريد عروسا)) ويلتقى بخادم عجوز ((شعبان حسين)) وتظهر الزوجة ((فتحية قنديل)) لتفصح عن تركيبة غريبة أيضا ، وتمضى فى حوارها مع الزوج الجديد الى أن تتهمه بانه قتل زوجها الاول ، وتهدده بالقتل ، وفى محاولة البحث عن مهرب يعثر الزوج الجديد على الزوج السابق الذى تعرض لنفس الموقف مسبقا ..

ويستمر هذا العالم الغريب المتوحش فى محاصرة الرجل ، تتهمه الشرطة بالجنون ، وتنقض عليه زوجته وخادمها فى محاولة لقتله .

وتمضى التساؤلات .. ما هذا الذى يحدث ؟ . هل هذا معقول ؟ مستحيل ان يرضى الله من هذا ! كيف يسود الظلم ؟ .. لماذا نكتفى بالمشاهدة .. لماذا يموت الملايين .. هل ضاع الحب ؟ لماذا ؟ ما هذا ؟ معقول ؟

وينتهى العرض وسط هذه التساؤلات المتشابكة ومن نقطة عادة ما تكون فى منتصف أى عمل مسرحى ولكنها هنا نهايته ((فالخيوط المتشابكة لا تنفك بل تزداد اشتباكا وتشابكا)) !

ومثلما تنطلق هذه الاسئلة من الفضاء دون أن تعرف لنفسها نقطة وثوب من على أرض هذا الواقع فانها لن ترتد باية اجابات ، وستبقى هكذا طالما تقف عاجزة عن استقراء من القاتل .. ومن

المقتول .. طالما أنها تستكن وراء هذا الاطلاق الذى لا يخلو من رؤية عبثية لهذا الوجود ، فيخرج مسرح الاستفهام دون أن يتعدى كونه صرخة .. وصرخة تخص صاحبها وحده .

أما ما يطرحه الشكل ، فلا شك أن هذا البناء فى جانبيه أسلوب الكتابة والتناول (الاخراج) قد نجح فى اثارة هذه التساؤلات (مهما اختلفنا حول جدواها) رغم أنه بناء يقوم على بوليسيتى على غرار البرنامج الاذاعى المعروف « أغرب القضايا » !

أما الزعم بأن « مسرح الاستفهام » هذا هو شكل أو أسلوب أو طريقة تشكل فتحا جديدا فى المسرح يعتبره صاحبه على مستوى ما قدمه بريخت ، فهو ما يستحق وقفة .

يقول صانع المسرحية « مصطفى سعد » :

« وكما استطاع بريخت أن يجعل متفرجه دائما خارج نطاق العرض المسرحى حتى يكون موضوعيا فى حكمه على القضايا التى تثار كان لابد له من أسلوب وهو المسرح الملحمى ... اما انا فاستخدم هذا الاسلوب الذى اسميه كذلك الاستفهام .... » .

بريخت يتجاوز بنا مرحلة التساؤلات الى مرحلة اتخاذ الموقف .. من مرحلة الفرجة الى المشاركة الذهنية الواعية التى بوسعها أن تستحيل طاقة فاعلة فى اتجاه اعادة تركيب هذا الواقع نحو الافضل والانفع .. والاعدل ، ذلك من خلال رؤية واضحة محددة تعرف من القاتل .. ومن المقتول ولماذا يموت الملايين . ولماذا نتفرج . ومتى يمكن أن نصنع حياتنا ونترك السلبية . انه مسرح يكشف الواقع بالفهم الجدلى لتناقضاته المتشابكة ولا محل فيه لهذه التساؤلات .. عن الشر ، وعن المعانى الكامنة وراء هذا الوجود المعذب .

* نوبة صحيان

بعد نجاح مهرجان المونودراما الذى نظمته الجمعية المصرية لهواة المسرح بقاعة (٧٩) بمسرح الطليعة ، استضافت اللجنة الثقافية بنقابة الصحفيين عددا من العروض المختارة التى قدمت فى اطار هذا المهرجان ، فامتدت لياليه المسرحية التى تفجرت من خلالها طاقات واعدة فى مختلف فنون المسرح ، وليس هناك شك فى أن هذا المهرجان بهذه الضخامة الكمية وهذا التميز الفنى الواضح فى أكثر من عرض ، يعد انجازا كبيرا فى وقت تعجز فيه أجهزة الدولة المسرحية عن تجميع عناصر عرض مسرحى واحد !

فى مونودراما « نوبة صحيان » تقف ممثلة « عبلة كامل » تؤدى دور عاملة تعيش لحظة يومية بين الجد والهزل ، لحظة الاستيقاظ اليومية ، حيث تقوم من نوم غير مريح فحتى وهى نائمة تحلم بالمصنع والعمل وتردد فى تمتمة غير واضحة أسماء أدوات العمل ، وهى تستيقظ فزعة مضطربة لتلحق بموعد العمل اذ عليها اداء بعض الطقوس اليومية . أن توقظ طفلها الرضيع وتبدل له لباسه وتحضر له «الرضعة» وترتدى هى وهو ملابسهما وتصطحبه الى الحضانة فى الموعد المحدد ثم تذهب الى عملها ، وتمضى فى اداء هذه الطقوس فى جو من الفوضى ، والقسوة ، والهزل ... والتداعى الذى ينطوى على مرارة ضياع الملامح والحقوق فى دوامة عالم يفقد فيه الانسان ملامحه . وتخرج فيه المرأة الى المشاركة فى العمل وتتحمل مسئوليتها الاقتصادية الى جوار الرجل ، ولكنها تبقى مع ذلك أداة لامتاعه ..

تصرخ العاملة فى زوجها ــ وهو نائم ــ :

ــ انت عارف الجواز اخترعوه ليه ، علشان اللى زيك ياشمشون العنبر يلاقونا ستات بتوع كله .. مخدات متنجدة .. وتانى يوم تبقوا مروقين .. مستعدين للشغل .. عشان يتكيف الخواجة بتاعكم .

انها حتى فى تهكمها هذا تحب زوجها وتشعر أن ماساتهما مشتركة وعدوهما واحد .

ــ يا عطية انا راضية أن مشاكلك تبقى مشاكلى ، بس نفسى برضه مشاكلى تبقى مشاكلك ومابقاش تملى لوحدى بهمك وهمى .

ولكنها وببساطة متناهية تخرج من تعبيرها عن الهموم والاحلام الى البحث عن مفتاح الشقة واسترجاع ما فعلته بالامس ، ثم تكتشــف من خلال حبوب منع الحمل أن اليوم (الجمعة) وانه أجازة، تشملها سعادة بالغة وترتمى على السرير .

ـ نفسى إحلم بدنيا كل الايام فيها جمع ... ياللا يا نونو ننام ولو حلمت تانى بانى باشتغل حاخنق نفسى .

عرض قصير ممتع ترجمته « منحة البطراوى » عن مسرحية Le Reveil تاليف داريفو/فرانكاراما ، ومثلته « عبلة كامل » واخرجه حسن الجريتلى المخرج العائد من اقامة طويلة فى فرنسا وتعتبر هذه تجربته الاولى بعد العودة. رغم انه معين مخرجا بهيئة المسرح منذ أكثر من عام !

ما يميز العرض هو الدقة فى التعامل مع المفردات المسرحية ، والقدرة على تحقيق الانسجام والتوافق بين العناصر المختلفة المكونة له .

واذا كان « حسن الجريتلى» قد استفاد « بامكانيات المسرح الشعبى الذى يرجع جذوره عبر انماط الكوميديا ديللارتى الى مسرح العصور الوسطى فى ايطاليا » ، فان عبلة كامل بالاضافة الى قدراتها التمثيلية البارزة وبساطة تعبيرها وأدائها. ووعيها بالشخصية فانها استفادت فى تجسيد الشخصية بمشاهداتها اليومية والذكية للمراة المصرية البسيطة فى مواضع مختلفة من العرض، فقربت بيننا وبين النص .. وجعلتنا نشعر الى حد بعيد اننا امام عرض مصرى فى مجمل عناصره .



مهرجان الأمة الشعري ببغداد

ملك عبد العزيز

لقد كان مهرجان الامة الشعرى الاول الشعراء الشباب الذى اقيم فى بغداد من ٢٠ الى ٣٠ ابريل — ونظمه رئيس منتدى أدباء الشباب ومعاونوه عملا طيبا حقا اذ قلما جمع مهرجان ما هذا العدد الكبير من شباب شعراء الامة العربية اذ شاركت من وفود ثلاث عشرة دولة عربية هى مصر ولبنان والاردن وقطر والكويت والسعودية وتونس والمغرب والسودان واليمن والجزائر والبحرين والعراق بالاضافة الى عدد كبير من كبار الشعراء ومن جيل الوسط ، ومن النقاد والكتاب ومندوبى الاذاعة والتليفزيون والصحافة .

ولقد كان المقرر لهذا المهرجان أن شعراء الشباب وحدهم هم الذين سيقومون بالقاء الشعر بينما دعى الباقون كضيوف شرف ، ولكن فى اليوم الاول للمهرجان عقد مؤتمر صحفى ذكر فيه أن البعض قد اقترح ان يفتتح الامسيات الشعرية كل ليلة شاعر كبير ثم يتولى بعده الشباب . ولكن ذلك لم ينفذ دائما اذ اعتذر بعض كبار الشعراء عن المشاركة افساحا للمجال أمام الشباب بينما شارك الكثيرون من جيل الوسط ، ولكن على أية حال ظل صوت الشباب هو الغالب.

وقد عبرت القصائد التى القيت عن كافة المدارس العمودى التقليدى الذى خلا الادبية ، اذ كان هناك الشعر او كاد من الابتكار فى الصور الشعرية كما كان هناك الشعر الذى ينتمى الى مدرسة ابولو ، والشعر الحر الذى يسير على درب رواده من أمثال السياب وصلاح عبد الصبور ، والشعر الحر الجديد المتأثر بادونيس والذى يفتعل الصور الغريبة والاساليب الغامضة ، بل وظهر بكثرة ما يسمى بقصيدة النثر وما اسميه انا — فى نماذجه المتميزة — بالنثر الشعرى .

ولقد كان ملفتا للنظر تلك الثقة الكاملة والاحتفاء الذى القى به هؤلاء « الشعراء » كلامهم المنثور ، بعض يحمل من الصور الفنية الجيدة ما يرتفع به الى مستوى الفن ، بينما البعض الآخر ليس الا مواضيع انشاء مزوقة او تقارير صحفية منمقة ، واشترك فى هذا المجال بعض من جيل الشباب وبعض من جيل الوسط ايضا . وقد حدث ان اجتمع النثر مع الصور الادونسية المسرفة فى الغرابة والغموض عند شابة من المغرب فكان الاستماع اليها عملية شاقة مجهدة .

ولكن كان التيار الغالب هو مدرسة التجديد الاولى ، تيار صلاح عبد الصبور والبياتى وغيرهما ، مع محاولة للتجديد فى الصور أحيانا متاثرين تاثرا خفيفا بمدرسة ادونيس .

أما الشعر العمودى فقد كان قليلا بوجه عام ولم يكن يجد استجابة كبيرة حتى عند بعض الاقوال التى عادة ما تستثير الجماهير المحتشدة ، ولكن كانت هناك قصيدة لشاعر من الكويت فى منتصف العمر لقيت استحسانا كبيرا ، ذلك لانها وان كانت عمودية فهى لا تلد احدا ، بل لها أسلوبها المتميز الساخر الذى يشبه الكاريكاتير يجاريه فى لذعه وشدة تاثيره .

كما لفت الانظار شاعر شاب من السعودية — قلعة المحافظة — يكتب الشعر الحر باقتدار وروعة واتقان ، كما دهش بعض الحاضرين حين اكتشفوا القدرة اللغوية والجمالية التى وصل اليها شعراء المغرب العربى بعد ان كاد ان يفقد لغته وهويته ابان الاستعمار الفرنسى وفرنسة

كل شيء ، حتى اصبح اشهر كتابهم وشعرائهم لا يستطيعون الكتابة الا بالفرنسية .

ولقد كان لطريقة الالقاء التي تعتمد على التمثيل في الحركات وفي تغيير طبقات الصوت وفي تقطيع الجمل الشعرية او تكرارها اثرها الكبير في الاستجابة الجماهيرية ، ولكنه في نفس الوقت كان — في بعض الاحيان — قناعا خادعا ، اذ انك اذا استطعت ان تتأمل بعض ما يلقى بهذه الطريقة دون الاستجابة لسحرها ، او اذا ما اطلعت على النصوص لتقرأها — ستجدها وقد فقدت الكثير من تأثيرها بل ستكتشف الاخطاء اللغوية والعروضية التي يحاول الالقاء ان يخفي عيوبها بالمد او الخطف او بتشتيت انتباهك عن النص بما ترى من حركات ونغمات تمثيلية .

ولقد كانت الاخطاء اللغوية والعروضية كثيرة الى حد ما عند الشباب حتى عند من عمله تدريس اللغة العربية ،

وهذا يؤكد حاجة شعراء الشباب الى النقد الموضعي المفصل حتى يتداركوا اخطاءهم ، وقد قال احد شعراء الشباب من المغرب انه كان يظن ان المهرجان سيعقد جلسات للنقد الموضعي لما يلقى من شعر ، ولكن لعل المشرفين على المهرجان او ان في ذلك احراجا للشباب فآثروا ان يقيموا ندوات للنقد النظري حول القصيدة العربية المعاصرة بين الكلاسيكية والتحديث واشكالية الادب الملتزم و الحوار بين الاجيال

وقد شارك في هذه الندوات نقاد مرموقون من مصر مثل الدكتور القط والدكتور جابر عصفور والاستاذ رجاء النقاش، غير ان بعض الشعراء كانوا يعرضون اشعارهم في جلسات خاصة على كبار النقاد والشعراء ويسألونهم الرأي ويدخلون معهم في جدل مثمر .

ولد كانت مجلة « المؤتمر » التي تصدر كل يوم باسم الامة وتنشر الكثير من الشعر والاحاديث للشعراء والنقاد ، تحاول ان تسد هذا النقص فتسأل بعض النقاد او الشعراء الكبار رأيهم فيما سمعوا في اليوم السابق ، ولكن طبعا كانت الاجابات نقدا عاما للاتجاهات والاخطاء ولم تكن نقدا تفصيليا لكل شاعر .

وقد كان من حسنات هذا المهرجان ان جعلتنا نحن المصريين نتعرف على شعرائنا الشباب من الاقاليم ، او استماع منظمو المؤتمر بالثقافة الجماهيرية في مصر لترشح لهم شعراء الشباب ، وقد القى عشرة منهم قصائدهم في المهرجان من بينهم واعظ شاب في احدى مدن الصعيد الصغيرة قرأ قصيدة جميلة من الشعر الحر في حفل الافتتاح كما القى اربعة من جيل الوسط قصائدهم في الايام التالية .

لقد شارك في المهرجان شاعر كهل من اسبانيا وشاعر آخر من انجلترا ثم قرئت الترجمة الى العربية ، كما قرأ انجليزي آخر اشعار لشكسبير مترجمة كما حضر المهرجان المستشرق الفرنسي جارودي وزوجته .

وعلى أية حال لقد كان المهرجان فرصة طيبة للتعارف بين شعراء ونقاد الامة العربية، كما كانت تعقد امسيات خاصة بعد العشاء في غرفة صغيرة دافئة تسجل فيها الاذاعة المصرية الكثير من شعر الشباب من كافة البلاد العربية كما سيخلق — حين يذاع — صلات ثقافية بين جمهورنا وشعرائهم اذ ان وصول الدواوين والكتب من والى البلاد العربية الاخرى تعوقه عوائق كثيرة .

كما نظم المهرجان زيارات نينوى وبابل وكربلاء والنجف الاشرف كما قدم عروضا للمدن الاثرية والدينية مثل للرقص الشعبي والغناء الشعبي وعرضا مسرحيا عن المتنبي ، وعرضا للازياء الوطنية منذ الحضارات القديمة حتى اليوم وقد كان عرضا غنيا رائعا .

لقد كان هذا هو مهرجان الامة الشعري الاول للشعراء الشباب وستتلوه مهرجانات اخرى ، لاشك انها ستكون اكثر تنظيما وارتقائا اذ أن القائمين على هذا المهرجان كلهم ايضا من صغار الشبان ولاشك ان خبراتهم ستزداد بالممارسة . كما اثبت هذا المهرجان ان الشعر لم يمت وان هناك طلائع مبشرة ، بعضها وصل الى مرحلة النضج وبعضها في السبيل اليه رغم وجود بعض الشعراء الذين لم تكتمل ادواتهم الفنية بعدها قد يفيدهم الاحتكاك بغيرهم من الشعراء والنقاد ، كما يفيدهم النقد التفصيلي المنظم .

فى معرض الفنان عز الدين نجيب
عندما تتكلم الصخور

أحمد اسماعيل

« وفى سيناء يجوب الصحراء عاشقا ، مقتفيا لارضه بماضيها وحاضرها . فيذكرنا بمجد انزوى بأصنامه المنحوتة ، ليبعث من جديد ، بأغنامه التى تهيم راضية مطمئنة ، وامرأة نحل جسدها وانكمشت فى ثياب سوداء كالليل . وزعف نخيل جف ، كأنه آثار أسلاك شائكة بعد معركة » .

بهذا الوصف الدقيق ، يتوقف الفنان حامد ندا متأملا ومحللا لوحات الفنان عز الدين نجيب ، التى صورها فى سيناء، وعرضها بقاعة اتيليه القاهرة العلوية فى الشهر الماضى . ولا شك أنه واحد من أهم المعارض التى شهدتها القاهرة خلال الفترة القليلة الماضية .

ففى هذه اللوحات ، نرى عز الدين نجيب متخليا — وربما للمرة الاولى — عن المضمون الادبى ، معليا القيم التشكيلية الرفيعة . فجاءت اللوحات تصويرا دراميا وتحليليا لهذه الصحراء العارية ، من خلال هذا الحوار التشكيلى بين الفنان وبين الصخور . فلا نرى سوى ريشته المدربة تشق طريقها على السطح فى محاولة نادرة « لا نسنة » الصخور والجبال والرمال والحواجز الشائكة . فالحجارة الملقاة تكشف فى تعاريجها « انسانا » مملوءا بالاصرار والحياة والمقاومة . والرمال الناعمة تاخذ شكل المراة التى فارقت رجلها بعد وصال عنيف وحارق. والاسلاك الشائكة هى دوائر عيون يقظة ، تتسع فى مواجهة القادمين من الشمال . وعلى الجانب الآخر فى رؤية عز الدين نجيب ، يحكى تاريخ المنازل السرية على هذه الارض الدامية . وكيف توارت هذه البيوت الصخرية عن الاعين ، وكأنها مخابىء للحياة والفرح . وكأنها « قرار » للتحدى والصبر . أو هى مستودع العظام والجماجم الرافضة للموت والفناء .

* شجرة الدوم الظامئة :

وفى قلب طابا المصرية ، وفى مواجهة كافة المزاعم الصهيونية بملكية هذه الارض — تصمد شجرة « الدوم » العريقة ، متفجرة فى لوحة عزالدين نجيب بالرجال ذوى الملامح المصرية . نراهم صاعدين من « السوق » والثمر الناضج ، وكان رؤوسهم تحاول أن تثقب سقف اللوحة . وعلى الجدار المقابل تقبع المراة « الجرانيتية » ، فى عريها ونحولها وانتظارها . لقد اراد عز الدين نجيب ان يؤكد لنا حقيقة الارض التى ننتسب اليها . لانها مسلحة باظافر وأسنان قاضمة . ولانها تجيد الدفاع عن هويتها ودماء ابنائها.

ولعل هذا الحس المسرف فى ولهه وتفاؤله ، ليس خارجا على طبيعة وتكوين ووعى الفنان . فقد عانق عز الدين نجيب آلام وهموم وعذابات وطنه منذ فجر حياته . وظل ملتزما برؤيته النافية لبؤس الواقع وترديه منذ فجر شبابه . حيث جرب ظلمات السجن ومنافيه . وهو يحلم بالانسان الآخر .. الانسان القابض على انسانيته وشرفه يقول عز الدين نجيب « انسانى ليس جسما ، وليس رمزا ذهنيا مجردا : انه نفس بشرى يتردد حتى فى الجماد والطين .. حتى فى الصخر !.. انه احساس ووعى .. حنين لطفولتى .. أنين قريتى .. فرحى

بالحرية .. بالنور .. باكتشاف الاشياء الصغيرة .. سقوطى في قبضة القهر .. رفضى له .. محاولتى للتماسك والنهوض .. خوفى من المجهول .. حلمى المجنح بالتجاوز .. شوقى للحب والمشاركة انسانى هو حاضرى .. امسى الممتد .. غد طفلتى .. انه وطنى » .

* البحث عن التواصل :

وحول هذا الانسان ، تتخلق افكار عز الدين والوانه . فهاهى سيناء الارض والام . يتعرف من خلالها الفنان على جذوره « وامسه الممتد » . يتعرف فيها على سر المقاومة وصلابة الشخصية . ويقرأ في صخورها وجهه وغده « وغد طفلته » . لقد تتبع بصمات جميع من مروا من بابها المتسع . فلم يجد اثرا لاقدام الغزاة . ولكنه وجد « روحه » في نبضات الرمل .. ورعشات الحصى . وجدها في الاشجار المتحدية لعنف الرياح وتجريحها . وجدها في «انسانه» الراسخ ، المتشعب الاطراف والجوارح ، والشاهد على مصرية الاباء والجدود . هى « النفس البشرى المتردد » .. وهى صوت « الوطن » الابداعى .

* اشعار وملامح :

وعندما تلتقى الرؤية الشعرية ، بانسان عز الدين نجيب ، نرى الشاعر حلمى سالم يخاطبه بكلمات ملونه هاتفا :

وصلت

رايت الانسان ياخذ شكل شجرة .

والشجرة تغدو امراة ،

والمراة منتفخة البطن عفيفة البدن .

الشجرة — الانسان .

الجذور ساقان ، والجذوع ساعدان .

الجوع والحرمان .

الاسود والابيض توأمان .

بينما يرى الناقد كمال الجويلى أن التزام عز الدين « بانسانه » هو التزام « متوتر » ولكنه « فجاة ينساب خصبه التعبيرى .. وتصبح الوانه اكثر ثراء » وعلاقاتها اكثر غنائية وموسيقية « وبالتالى اكثر قدرة على العطاء » .



ملف كاريكاتير بهجت عثمان

بساطة آسرة .. وسخرية مريرة

انه يستطيع النفاذ ببساطة آسرة الى مكمن السخرية خلف كل المآسي اليومية .. كان يقول .. « **يوما ما سوف نتوقف جميعا عن الرسم . لان الأوضاع فى عالمنا العربى مضحكة اكثر من قدرتنا على الاضحاك ..** » .

وهو لم يتوقف حتى الآن . ربما خوفا من لحظة التحقق .. عندما تتم الجريمة بنفس براعة النكتة وتمتلىء النكتة بكل مبررات الجريمة ..

خطوط نحيلة . واشخاص بالغى النحافة . ووجوه خالية من التفاصيل الزائدة .. خالية من التشوهات ولكنها مضغوطة . شواربها دائما الى اسفل. تقف فى اوضاع شبه سكونية كأنها مرسومة على جدار معبد . ينكسرون فى خطوط حادة ولا يعترفون بالاستدارات الا نادرا . خط الافق تحت اقدامهم تقريبا . وحدود العالم قريبة من انوفهم المدببة . انهم بعض من أشخاص . وبعض ملامح عالم بهجت عثمان ..

الخطوط مميزة .. وتكوين النكتة مميز ايضا . خاصة عندما تكون سياسية . فهو يأخذ كل الكلمات والتصريحات بكل ما فيها من اكاذيب ولا منطق ثم يضعها فى مكانها المنطقى الوحيد . وهو يترك لنا الفرصة لكى نكتشف ذلك التناقض الفج الذى يثير السخرية والمرارة فى الوقت نفسه ..

كيف يكون عميقا بمثل هذه البساطة ؟ ..

ربما لانه صاحب موقف سياسى وفكرى محدد ..

ربما لانه تعود .. انه حتى الضحك يجب ان يوظف من اجل قضايا الناس ..

ولكنى لم اعرف الجواب الحقيقى الا عندما رأيت رسومه للاطفـــال .. ادركت انه له مزاجا غريبا يجمع بين الطفولة والنضج . فهو يكون بالغ الحرص وهو يرسم كتب الأطفال حتى يوشك ان يعيد رسم الكلمات كلها .. وهو يضع ادق التفاصيل بغزارة وغنى . كأنه حريص على تزيين عالمهم كما ينبغى . على ان يكون مزدحما باللون والبهجة والمعرفة . يستحضر كل التفاصـــيل من ذاكرته الخاصـــة . ومن نزواته الشخصـــية . اكثر مما يستحضرهـــا من كلمات الكتاب . ولكنه عندما يمســـك الريشة ليرسم « الكاريكاتير » وخاصة السياسى منه فهو يختزل كل التفاصيل . لا يريد ان يضع اى تفصيلة زائدة يمكن أن تستخدم للتزين او الالهاء . انه حـــاد فى تعريفه لعالم الكبار . لا يستحضر ذاكرته بقدر ما يضع خبرته ويحـــدد موقفه ويكشف ما فى هذا العالم من تناقض زائف . ما فيـه من قمع وارهاب وافتقاد للعدالة .. بل وافتقاد للحب ايضا .

هل له بصمته الخاصة ؟ ..

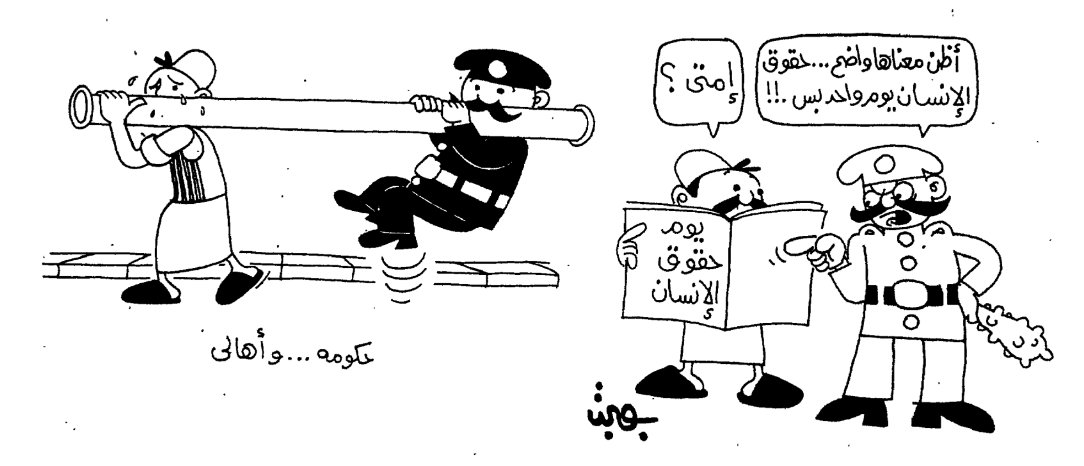
لا يستطيع احد ان ينسى ذلك « الكاريكاتير » الضخم الذى كان يمتد على اتساع صفحتين من صفحات « المصور » انها النكتة ــ الأخطبوط . لها موضوع واحد كأنه الرأس . ثم تمتد الاذرع بعشوائية أحيانا . ويقصد فى اغلب الاحيان لكى تصيب كل الاماكن الاخرى . انها نكته بانورامية . كل جملة فيها تبدو عادية . ولكنها حين ترتبط بالموضوع الاصلى تكتشف مـــدى السخرية التى تحتويها .. كل نكته كانت اشبه بصورة من صـــور المجتمع بعد أن سقطت عنه كل الأقنعة . وببطء شديد بدأ ابطال هذه النكتة ــ الاخطبوط يحتلون أماكنهم على أطراف الصفحات . ويفرضون وجودهم الخاص . بل واصبحت النكتة قابلة للتطبيق على الحياة الواقعية . يمكن لاى جمع فى اى موقف أن يمسكوا بأطرافها .. لقد امتد منها ذراع آخر للحياة اليومية التى نعيشها ..

ان بهجت عثمان قد اختزل هذا الاسلوب قليلا .. وهو يأخـــذ على صفحات الاهالى شكل الثنائية التى لا تنفـــد منها مادة التناقض أبـــدا . فالعسكرى الذى يمثل الحكومة بشاربه الغليظ . والفلاح المنكسر الذى يمثل الاهالى ينتزعان منا الابتسامة والاحساس بالمرارة حتى قبل ان يدخلا معـــا فى اى موقف . لقد اصبحت اللعبة التى يمارسانها هى جزء من اللعبة الكبرى التى نحس بوطأتها كل يوم . ونحن نعرف مقدما من هو الظالم .. ومن المظلوم ولكننا نتطلع كل مرة لنرى كيف يمارس هـــذا الظلم المتكرر .

وفى كل مرة يخالجنا نوع من الامل ان هـــذا الظـلم سوف يرد . وســـوف يجد من يقاومه .. ولأن بهجت عثمان ليس يائسا فان املنا لا يخيب ابدا ..

عالم بهجت عثمان بالغ السخرية . وبالغ الواقعية فى نفس الوقت . لا يعتمد على المبالغة . ولا الافراط .. لا يتخفى خلف التلاعب بالالفاظ . ولا يتعمد تشويه شخصياته وابراز عيوبهم الخلقية . ان احساسه بالنكته وقدرته على السخرية اعمق من ذلك . انها حصيلة رؤيته الطفولية الناضجة للاوضاع غير الانسانية والعلاقات غير المنطقية التى تحكمنا . انه يراها مضحكة لدرجة البكاء .. لذا فهو لا يكف عن امساك ريشته لينزع كل الأقنعة الزائفة فى عالم الكبار ويستحضر كل مالديه من قوى الأمل والتفاؤل ليمضى طفلا فى عالم الصغار .




يوم
حقوق
الإنسان
إمتى ؟
أظن معناها واضح... حقوق
الإنسان يوم واحد بس..!!
جمعة
حكومه... وأهالى


مكتب تنسيق الجامعه
مجموع ٩٠٪
- أيوه عايز أخش كلية الطب ... بس قسم سباكه!!
مشروع بناء عماره سكنية
- دى عبقريه هندسيه!! العماره تنهار
وهى لسه تصميم على الورق..؟!


لحظه من فضلك .. إنت اللى مهمل و مبعزق... وجعجاع ودوشجى.. و مزور انتخابات كمان
!


ياحرام... "شريكها الكامل" بعد ما بوّظ سمعتها إتجوز واحده تانيه
الحكومه حزينه من التعاون الأمريكى مع إسرائيل

أهالى





حكومه.. وأهالى


أجهزه
ـ قلنا إنه بيشتغل على أربع أنظمه... فين النظام الإشتراكى ...؟
الحزب الوطنى
حزب الوفد
ـ زعلان ليه ؟... أنا برضه أخدت اسم محل قديم و سُمعته كويسه
وحاقلبه "بوتيك" زيك ...!!


قوانين
سيئة
السمعة
- جدّدوا يابنى القلعة .. وبيعاملوا السياح كويس
.. عقبال مايعملوا كده فى سجن القلعه كمان ..!
اللجنة الحزب وطنيه للدفاع عن عدم الديموقراطيه

مطبعـــة اخـــوان مورافتـــلى
١٩ شـارع محمد رياض ــ عابدين
تليفـــون ٩٠٤٠٩٦



Schweppes 1783 - 1983 Bicentenary

شويبس ١٧٨٣-١٩٨٣ مائتي عام

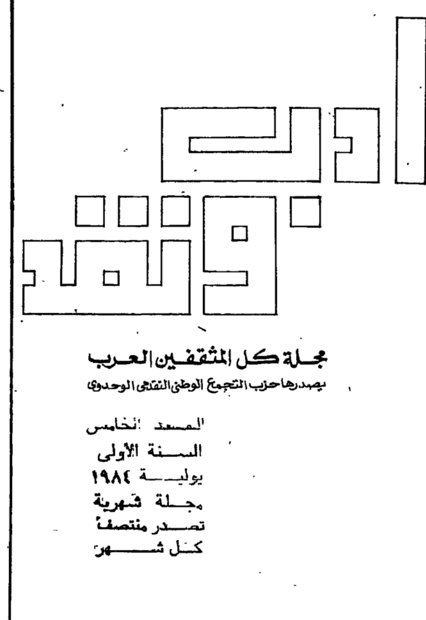
٥

يونيو ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب



صدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الخامس

السنة الأولى

يوليـــة ١٩٨٤

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

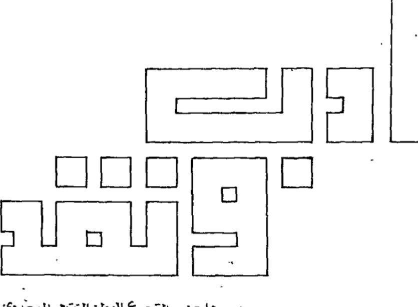
□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات

الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارا أو ما يعادلها

الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولارا أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هــذا العــدد :

افتتاحية

واللغة وطن أيضاً

د. الطاهر أحمد مكى

عندما نسمع اجنبيا يفتخر بلغته ، ويقول عنها : انها اجمل لغة فى العالم واكملها ينبغى الا نرميه بالتعصب ، أو نتهمه بضيق الافق ، لان اى انسان لم يبع نفسه جسدا وروحا للقوى الاجنبية ، والمعادية لأمته ، لابد ان يحب وطنه أكثر من اى بلد آخر ، وأن يعتبر لغته القومية اجمل اللغات وارقاها .

يمكن لهذا الفرد ان يبالغ ، أو يخطىء فى التقدير ، ولكن الاعتزاز باللغة القومية عمل مشروع ، وكبرياء وطنى يجب أن نحرص عليه ، وان ننميه ، وهو رد فعل طبيعى فى عالم ينقسم الى مستغلين (بكسر الغين) ومستغلين (بفتحها) ، وفيه نشاهد الشعوب الكبيرة تحتقر الشعوب الصغيرة ، وتهينها ، وتحاول ان تدمر فيها كل روح الاعتزاز والكبرياء .

من الطبيعى اذن أن نحب لغتنا القومية ، وان نرضع حبها أطفالنا ، وأن نربى عليها نشأنا ، وأن نأخذ شبابنا باحترامها والغيرة عليها ، لان كل شعب يحقق وجوده الخاص ، ومقوماته الذاتية التى ينفرد بها ، وتميزه عن غيره ، عن طريق لغته ، وهى تمضى مع وجوده على خط واحد ، افراحا وأحزانا ، سموا وانحطاطا ، عزة وضعة ، لا يفترقان فى ساعات الحلكة المظلمة أو الامجاد الباهرة .

والحرص على اللغة القومية ، واكبارها ، واجلال شـأنها ، تقدير لعامل فعال فى تطور مجتمعنا وتقدمه ، وتقوية لخط الدفاع الاول فى مواجهة الغزو الخارجى العاتى ، جاء حاسر الوجه او متخفيا وراء صنائعه ، وهو غزو لا يتوقف على بلادنا ، وان اخذ اشكالا عديدة من السلاح والجند ، الى تذويب الهوية ، او تدمير الاقتصاد ، وافقار اللغة ، وترك ادبها متخلفا لا يجذب ولا يمتع ، ولا يحرك ولا يدفع ، واذن فالحب الذى يحمله الانسان للغته القومية جزء لا ينفصل من حبه لوطنه واستقلاله وحريته ، والوطنيون حقا هم اولئك الذين يحبون لغتهم القومية ويغارون عليها .

واللغة القومية اداة لتوعية الشعب ، ورفع مستواه الثقافى ، وايقاظ روح النضال والصمود فى اعماقه ، والغيرة على حرمه واعراضه ، والدفاع عن مقوماته وثرواته ، واول ما يعمل المحتل والمستعمر حين يسيطر على شعب من الشعوب ان يجبره على التخلى عن لغته ، وتعلم لغة الغزاة ، ويمضى الى آخر مدى معه فيحتقر اللغة القومية فى كل مظاهر الحياة ، فلا يفتح الاطفال اعينهم الا على ما يسىء اليها ، ولا يسمعون عنها الا كل ازدراء وتحقير .

ان اية لغة قومية هى ملك الشعب كله ، وحين تأخذ الحياة فى الوطن شكلا طبقيا حادا تتصارع فيه الطبقات المختلفة ، فان ذلك ينعكس بدوره على اللغة نفسها ، فتأخذ شكلا طبقيا أيضا . وفى ماضينا القريب كان الاقطاعيون والبرجوازيون والمتمصرون، ومن يتحركون فى فلك المستعمر ، يتحدثون لغة أجنبية فيما بينهم ، الانجليزية او الفرنسية وحتى التركية ، يتعلمونها ويعلمونها أبناءهم ، ويكتبون بها ، ويشعرون فيها ، لان ذلك فيما يرون لونا من الاناقة ، وضربا من التميز ، يرتفعون به عن غيرهم من عامة الناس ، ومظهرا من مظاهر النبل والخصوصية يرتفع بهم فوق سواد الشعب .

وقد عانت مصر هذا زمنا ، وعاناه العالم العربى الذى خضع للاستعمار ولا يزال يعانى منه ، ولما يتخلص من شروره وآثامه ، وحتى الأربعينيات كانت الشركات فى مصر تستخدم اللغة الاجنبية فى التكاتب والتخاطب ، وكان ذلك يجرى أيضا فى الفنادق والمطاعم ، وبقية مظاهر الحياة الاقتصادية والاجتماعية ، ثم صدر قانون اللغة العربية بعد جهد عنيف ، ووسط معارضة قوية ، واحتجاج من كل الهيئات الاجنبية ، وارغم كل الشركات والمؤسسات التى تعمل على ارض مصر باستعمال اللغة فى سجلاتها ، ومخاطباتها ، واعلاناتها ،

وهو قانون أصبح مع تمصير هذه الشركات بعد الثورة ، ثم تأميمها ، واقعا ومنفذا كلية ، وتعرب فعلا ، وحتى آخر كلمة ، كل نشاط اقتصادى أو صناعى على أرض هذا الوطن .

فجأة هبط على مصر عصر الانفتاح غير السعيد ، ومعه الطفيليون ، والشركات الاستثمارية الاجنبية ، وبدأ كل ما بنته مصر على امتداد ثلاثين عاما كاملة ينهار دفعة واحدة ، ولم تعد الشركات الانفتاحية تحافظ على ابسط قواعد اللياقة واحترام القانون ، وهى لا تفعل ذلك سرا أو فى صمت ، وانما تتفاخر به علانية وفى وقاحة : ان موظفا كبيرا فى بنك اجنبى افتخر علنا بأن بنكه ليس فيه آلة كتابة عربية واحدة .

ان شركة استثمارية كبرى للبناء — مثلا — لا تجد حرجا فى ان توجه اعلانا ضخما ، فى صحيفة قومية كبرى ، الى زبائنها تدعوهم الى شراء شققها ، وهؤلاء الزبائن من طبقة الذين يستطيعون أن يدفعوا فى الشقة الواحدة مائة الف جنيه كحد أدنى ، وهو رقم يتصاعد حتى يبلغ النصف مليون ، فى عماراتها التى أسمتها : « سمكاى سنتر ، شوتينج سنتر ، تريمف سنتر ، نيو تريمف سنتر ، مهندسين سنتر ، نيو شوتينج سنتر ، توبى ستر » . وهى أسماء يصعب على معظم زبائنها أن يعرفوا معناها ، لان من يملكون المبالغ الطائلة المطلوبة ثمنا للشقق فى هذه العمارات ، هم فى جملتهم من تجار المخدرات والعملة والمهربين والمرتشين ، والمتاجرين فى الاغذية المغشوشة والسوق السوداء ، ولصوص البنوك ومن على شاكلتهم ، وهؤلاء آخر ما يفكرون فيه أن يعرفوا لغة اجنبية ، وان لاكوا الفاظا منها بطريقة مضحكة : مرسى ، باى باى ... وغيرها .

انه مجرد مثل ، وعلى شاكلته نماذج عديدة ، فى شتى جوانب الحياة حولنا ، وكلها تستهدف اللغة القومية ازدراء لها ، وامتهانا لمن يستخدمها أو يحرص عليها ، ويأتى ذلك من اناس لا ولاء عندهم للوطن ، ولا لاية قيمة شريفة فى الحياة ! .

واذ اتجاوزنا عن اتخاذ اسماء اجنبية للشركات والفنادق والمؤسسات ، وهو امر ليس بالسهل قبوله ، وليست هناك حاجة ملحة اليه ، وكتابة اسماء المنشآت باللغة الاجنبية بالاحرف اللاتينية وحدها ، او كتابة هذه الاسماء فى صورتها الاجنبية باحرف عربية فى مكان منزو ، فلا يمكن اطلاقا ان نقبل استخدام اللغة الاجنبية على نحو يدخل فى باب الغش والخداع والتدليس ، كأن تستخدم هذه

المؤسسات اللغة الاجنبية فى سجلاتها ، وليس الى جوارها اية ترجمة عربية كاملة ، وأن تخاطب الدولة بهذه اللغة الاجنبية ، وأن يكون تعاملها مع موظفيها ومع الجمهور بهذه اللغة الاجنبية : والكثرة الغالبة منهم لا تفهم فى اللغة الاجنبية شيئا ، والقلة تفهمها على نحو متوسط ، وهو اخطر ، وقلة نادرة هى التى تجيدها ، وذلك يعنى بداهة ان افراد الشعب يتعاملون مع هذه المؤسسات فى ضوء قواعد ولوائح لا يفهمونها .

ان الزام المؤسسات العاملة فى وطننا باستخدام اللغة القومية لا يستجيب لدواع عاطفية فحسب — وهى وحدها كافية — وانما هو حماية لجمهور الموظفين فيها ، والمستهلكين لانتاجها ، حين نفرض عليها ان تطبق القوانين الخاصة بحماية اللغة العربية ، فيكون اسمها ، وعرض نشاطها ، واعلاناتها ، المكتوبة والمنطوقة والمرئية ، والايصالات التي تقدمها ، والضمانات التي تعطيها ، وباختصار كل النشاط الذى تقوم به ، كل ذلك باللغة القومية ، المفهومة لجميع المواطنين .

ان بلدا كفرنسا مثلا يصر على ان تكون هذه البيانات كلها باللغة الفرنسية ، وتمنع أن تتضمن هذه البيانات أية كلمة اجنبية ، مادام لها مقابل فى اللغة القومية ، فاذا كان المصطلح جديدا ، فيجب ان يتضمن ذكره تفسيرا له فى اللغة القومية ، يجعل الفرد العادى قادرا على تبين المقصود منه ، ومخالفة هذا القانون تدخل فى باب محاربة الغش والتدليس ؛ ويدفع مرتكبها غرامة فادحة .

وبداهة فان المؤسسات التى تتعامل مع اجانب او تتجه اليهم ؛ يمكن — اذا كان ذلك ضروريا — ان تجعل نشاطها المكتوب باللغة العربية مصحوبا بترجمة الى لغات ، أو لغة ، اجنبية اخرى ، وفى كل الحالات عند الاختلاف يكون الاصل النص المكتوب فى لغة العميل .

آن لنا كذلك ان نأخذ قضية الغثاثات اللغوية فى اجهزة الاعلام ، والتليفزيون من بينها بخاصة ، مأخذ الجد ، فكثير من الكلمات الاجنبية يتسرب من خلالها بلا ضرورة ، وقد أصبح نطق العربية فى الاذاعة والتليفزيون مزعجا ومقلقا ، ومثيرا للغيظ ، وداعيا الى الثورة ، عند من يحترم لغته القومية ويعرف قيمتها ، ويقدرها حق قدرها . ولا يقف الانحدار عند التجاوز عن قواعد النحو والصرف وضبط الكلمات ، وهى أهون الشر ، وانما يتجاوزها الى الصوتيات ؛ وهى اخطر واهم،واذا

سكتنا على هذا الذى نحن فيه ، وهو يزداد كل يوم بلاء ، فسوف نجد انفسنا بعد اقل من قرن مع لغة أخرى مختلفة ، لا صلة لها بماضينا ، ولا بمن حولنا .

ومع غلبة النمط الاستهلاكى ، وشيوع النماذج البراجوازية فى اردأ انواعها ، وهجمة الشركات الانفتاحية ، وتهاوى القيم العالية ، بدأت بدعة مدارس اللغات ، وبعضها اقامته وزارة التعليم بمصروفات رغم مخالفة ذلك للدستور ، وعلى أنقاض مدارس شعبية أغلقتها وشردت تلاميذها ، وازدهرت المدارس الأجنبية ، انجليزية وفرنسية والمانية .

وما من أحد يرفض أن يتعلم ابناؤنا لغة اجنبية او لغتين ، او حتى ثلاثا ، فنحن نفعل ذلك من زمن طويل ، وباقتناع تربوى ، ولكن نعلم اللغة الأجنبية فى سن معينة شىء ، وتدريس كل المواد فى المراحل التعليمية المختلفة باللغة الأجنبية ، وتعليم العربية كلغة ، وحيدة ومنعزلة ومقطوعة الصلة بما حولها فى المدرسة ، شىء مختلف تماما ، ولا مثيل له فى العالم ، الا فى المدارس الأجنبية التى تقام قصدا لأجانب ، وفى هذه الحالة يمتنع عليها أن تقبل طلابا وطنيين .

ان تدريس التاريخ القومى ، والمواد الانسانية كلها ، بلغة اجنبية ، يفتح عقول ابنائنا على الوان من التهاون بلغتهم القومية ، ويصلهم بألوان من المصادر الثقافية الاجنبية ، ترانا هملا ، وتدرسنا بوصفنا شعوبا متخلفة ، وتقيم بينهم وبين الجمهرة الغالبة من مواطنيهم فى الغد القريب أسوار عالية من التعالى فى جانب والكراهية فى الجانب الآخر ، ومن التباغض المتبادل بين الجانبين .

لمن اتوجه بهذه الصيحة ؟

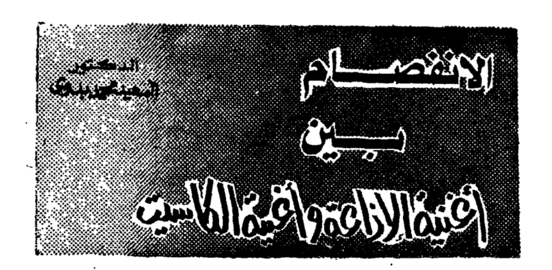
ان وزارة التعليم فقدت حماستها للعربية ، حين ارتضت لها الكتاب الردىء ، والمدرس العاجز ، وتركت اللغات الاجنبية تزاحمها ، وتأخذ بخناقها ، وحين انقضت ساعات تدريسها بحجة نقص مدرسيها ، وآثرت السلامة بأن دفنت راسها فى الرمال ، لا ترى ولا تسمع واستراحت الى ما هى فيه ، مادام لا يوجد من يصرخ فى وجهها ، ويتهمها عاليا بالعجز والتقصير .

أم الى الحكومة مجتمعة ، وهى مشـــغولة بالمجارى الطـــافحة ، ورغيف العيش الناقص ، والخدمات المهترئة ، وقبل ذلك كله ، لأن ابنـــاء الذين فيها زبائن دائمين فى المدارس الأجنبيـــة ، بدءا برياض الأطفـــال ، وانتهـــاء بالجامعـــة الامريكيـــة فى ميـــدان التحـــرير -! .

بقى أن أتجـــه الى المخلصين من نواب الشـــعب فى المجلس الجديد ، الى اعضـاء المعارضـــة فيـــه على قلتهم ، ارجوهم ، والح عليهم ، فى ان يتبنوا بعث قانون قـــديم ينص على ان تكون اللغـــة القوميـــة ، اعنى اللغة العربية ، اداة التعامل والتفاهم على ارض هـــذا الوطن ، وان يتقدموا بالأمر خطوة ، فيعملوا على ما فيـــه انتشـــال اللغـــة العربيـــة مما آل اليـــه امرها فى المدارس واجهـــزة الاعـــلام ، وان نذكر على الدوام : ان اللغـــة وطن ايضـــا !

د. الطاهر احمد مكى




الدكتور
الانفصام
بين
أغنية الإذاعة وأغنية الكاسيت

بعيدا عن كل المظاهر الخارجية وعن كل ما يقال ويشاع عن اغنية الكاسيت — اذا ما تفحصنا الموضوع بدقة فسنجد ان اغنية الكاسيت هى فى الواقع ثورة على القوالب الغنائية المستوردة وانها تطوير مصرى صميم للقوالب الغنائية الأصيلة ، بطريقة لم تتح للشعر العمودى الذى خلف مكانه للشعر الحر بعد ان صعقه تيار النقد المستورد دون ان يمنحه الفرصة للتطور من داخل ذاته ، كما فعل فى عصور سابقة .

والمقصود باغنية الكاسيت هنا الاغنية التى لا تصل الى الجمهور — لما فيها من صفات سنتناولها بالحديث فى هذا المقال — الا عن طريق الكاسيت وحده . وقد اخذنا هذه التسمية من الاستخدام الشائع فى الوقت الحاضر . على الرغم من أن مقابلها ايضا — وهو « اغنية الاذاعة » (وهى التى تصل الى الجمهور ويسمعها ليل نهار فى الاذاعة والتليفزيون ، — هذا النوع ايضا يسجل ويباع على الكاسيت .

ولكن اختيار هذين الاسمين قد أملته الضرورة . فكل ما عداهما مما قد يخطر لنا هنا (مثل « اغنية الشعب » فى مقابل « اغنية الحكومة » أو « الاغنية غير الرسمية » فى مقابل « الأغنية الرسمية ») يعطى من الظلال ما لم نرده .

و « اغنية الكاسيت » بهذا التعريف حقيقة قائمة . وعلى الرغم من انها لا تتمتع بالدعاية التى تحصل عليها « اغنية الاذاعة » ، وعلى الرغم من صعوبة وصولها الى الجمهور ، واحتياج المستمع الى ترتيبات ونفقات واجهزة خاصة للاستماع اليها — على الرغم من كل هذه المعوقات فقد حصلت اغنية الكاسيت لنفسها على الاعتراف من الجميع باعتبارها امرا واقعا وجزءا اساسيا من الحياة الفنية لمجتمعنا المصرى .

ونستطيع ان نقرر من ردود الفعل الحادة لاتحاد المؤلفين والملحنين وحدها ان اغنية الكاسيت اصبحت تشكل عنصرا خطيرا من عناصر المنافسة التجارية بل والفنية فى السباق القائم بينها وبين « اغنية الاذاعة » ربيبة الاتحاد — على الرغم من كل ما لدى الاخيرة من ظروف الدعاية وسهولة الوصول الى الجمهور . وتشير تقديرات توزيع الاشرطة الى ان غضب

الاتحاد وأعضائه على أغنية الكاسيت له ما يبرره من وجهة نظرهم : فكثير من أغاني الكاسيت يتجاوز بيعه الفعلي (أي ما تبيعه الشركات الرسمية صاحبة الحق بالاضافة الى ما يسربه في السوق قراصنة الكاسيت وهم كثيرون) — يتجاوز نصف المليون بكثير . **ويجمع العارفون بسوق الكاسيت على أن مبيعات الفنان احمد عدوية (وهو ممثل اغنية الكاسيت بلا منازع) تبلغ اضعاف مبيعات ممثل اغنية الاذاعة الفنان محمد عبد الوهاب .**

وعلى الرغم من ان أغنية الكاسيت — كما هو واضح — مرتبطة بالكاسيت — وهو اختراع عمره التجاري والعملي في بيئتنا لا يتجاوز العشر سنوات فان من التبسيط المخل ان نعتبر هذا النوع من الاغنية ، وهو الأغنية الحرة المنشقة على أختها التي تحظى بما يمكن ان يسمى بالتأييد الرسمي وبالتالي الخاضعة للقيود الرسمية — من التبسيط أن نعتبر هذا النوع طارئا على مجتمعنا المصري .

فوجود النوعين جنبا الى جنب ووجود الانفصام الحادث بينهما (والذى شهدت به ردود الفعل الحادة لاتحاد المؤلفين والملحنين كما سيأتي بيانه) هذا الوجود ما هو الا واحد من المظاهر المتنوعة **التي تعكس — كل بطريقته الخاصة — الانفصام الحادث داخل كيان المجتمع المصرى ذاته . وهذا أمر طبيعي . فالفن كما يقول الفنان عبد الوهاب « مرآة تعكس المجتمع الذى يعيش فيه » .**

يعاني مجتمعنا المصري — فيما يعاني — من نوعين من الانفصام اصبحا من المقومات الاساسية التي لها تأثير جذري ينعكس بآثاره السيئة على كل ناحية من نواحي الحياة الفكرية والحضارية في مصر .

هذان النوعان من الانفصام هما :

١ — الانفصام في تركيب المجتمع بين الأقلية المتعلمة وبين الأكثرية غير المتعلمة ، والانفصام داخل الاقلية المتعلمة ذاتها — بين جماعات لا حصر لها تختلف من حيث نوع التعليم ودرجته .

٢ — الانفصام بين الحكم (مطلق الحكم وعلى مستوياته المتعددة) وبين المحكومين :

١ — أما الانفصام في تركيب مجتمعنا المصرى ذاته فيرجع اساسا الى عدم التجانس في درجة التعليم ونوعيته .

(أ) أما من حيث درجة التعليم فقد تضافرت عناصر كثيرة على خلق حالة تكاد تكون ثابتة أصبح التعليم بمقتضاها — فى جميع العهود — لا يشمل اكثر من ٣٠٪ على أحسن تقدير . وحتى هذه الأقلية تختلف فى درجة تعليمها ابتداء من شبه الأمية وانتهاء بالدراسات العليا ومرورا بمراحل كثيرة فيما بينهما .

(ب) وأما من حيث النوعية فهناك التعليم الاسلامى فى الازهر معاهدة وكلياته والدينى القبطى فى المعاهد والكليات الاكليريكية ثم هناك التعليم المصرى الحكومى العام والتعليم المصرى الخاص من دينى وعلمانى والتعليم الخاص القبطى وهناك التعليم الاجنبى من يونانى وارمنى وايطالى والمانى وفرنسى وانجليزى وامريكى وهناك التعليم الاجنبى الدينى من كاثوليكى وبروتستانتى بفئاته المختلفة .

(جـ) وحتى هؤلاء الـ ٧٠٪ ممن لم يسعدهم حظ الميلاد بدخول المدرسة فانهم يختلفون حضاريا وفكريا فيما بينهم تبعا لظروف حياتهم وقربهم او بعدهم من المدينة ومنابع الثقافة المعاصرة من وسائل اعلام وفكر دينى .

نتيجة كل هذا هى عدم تجانس فكرى عام يهمنا منه هنا عدم التجانس فى الذوق والاحساس بالكلمة ، والاحساس بما تمثله خاصة ، بقطع النظر عن كونها فصحى او عامية فهذه مسالة شكلية فى الواقع .

(لعل من المهم هنا ان نشير الى ان الدول الغربية قد قطعت شوطا بعيدا فى انهاء عدم التجانس فى تعليم ابنائها بعد ان اتخذت من اجراءات قطع المعونة وفرض الضرائب وغيرها من المضايقات « المشروعة » ما جعل استمرار الغالبية العظمى من المدارس الخاصة فى حكم المستحيل — ولكن هذه قصة اخرى) .

من مظاهر عدم التجانس العام هذا فيما يتعلق بالأغنية وجود فئة قليلة نسبيا قد لا تستمتع بمثل اغنية أم كلثوم :

ريم على القاع بين البان والعلم   احل سفك دمى فى الاشهر الحرم

كاستمتاعها بأغنية « الفور ام » :

مغنواتى — سفر يوماتى

سهر ليلاتى — اشكى آهاتى

وفئة كبرى تنفر من « الفور أم » وتحب مثل اغنية ككوت الأمير :

جرى ايـــه يا واد يا فـــل   من نظـــرة شـــبكت الكل

لا روق بـــــأه ويانـــــا   خـــلى نهــــارك فـــل

وقلة أخرى تنفر من « الفور ام » ومن « ككوت الامير » معاً وان كانت تعشـــق أمثـــال :

لمـــا بـــدا يتثنـــى . امـــــان امــــان

ومع ذلك فلان الجميع مصريون وبينهم المصرية بأوجاعها وآمالها وآلامها قاسما مشتركا أعظم فانهم يجتمعون فى لحظات الشدة والصدق مع النفس والوطـــن حـــول :

الله اكبـــر فوق كيـــد المعتـــدى .

٢ — اما الانفصام فى مجتمعنا المصرى بين السلطة والشـــعب فليس جديدا على مجتمعنا ولكنه امتداد لاوضاع كانت سائدة لفترات طويلة وبالذات فى عهود لم يكن الحكم فيها من جنس الشـــعب ولا من لسانه . وبكل أسف عندما ورث الحكم الوطنى هذه التركة المثقلة بكل سوابقها وظلالها (بل وبكل ملفاتها ايضا) لم تتوجه همته الى ازالة هذه الحواجز المعطلة لطاقات الامة والهادمة لوحدتها ، بل بالعكس ربما ساعد فى كثير من الاحيان على استمرارها بل وتقويتها . (تماما كما لم تتوجه همته الى التقريب الحقيقى بين طبقـــات الشعب عن طريق اعطاء الاولوية القصوى لايجاد مقعد فى المدرسة لكل طفل مصرى بحق الميلاد وحده) .

من نتائج وجود هذين النوعين من الانفصام فى مجتمعنا المصرى وجود هذين النوعين من الاغنية : « اغنية الاذاعة » بكل ما تمثله من فكر وانتـــاج وجمهور واغنية الكاسيت بكل ما تمثله من فكر وانتاج وجمهور .

أغنية الاذاعة تعكس المثال الثقافى الحضارى لأقلية ٣٠٪ من المتعلمين، وهو المثال الذى ساعد على تجسيمه ايجابا اغانى لعمالقة عبد الوهاب وام كلثـــوم وليلى مراد والاطرش واسمهان وعبد الحليم حافظ وشادية وغيرهم . كمـــا ساعد على تحديده بالتضاد — من وجهة نظر الاذاعة — « جيوب غنائية » تمثل نوعيات خاصة هى ما جرى العرف العـــام على تسميته بـــ « الأغنية الشعبية » و « الاغنية النوبية » و « اغانى المديح » و « الابتهالات » . . الخ وأى شىء خارج هذه الدائرة الاذاعية لا وجود له من الناحية الرسمية .

و « اغنية الاذاعة » من الناحية اللغوية تعكس المستوى اللغـــوى الذى تستخدمه القلة المتعلمة فى النواحى المختلفة من حياتها اليومية بصرف النظر عن كون هذا المستوى عاميا أو فصيحا بالمعنى الضيق. ذلك ان العامية والفصحى هما فى الواقع مقولات فكرية فى حقيقة امرها . والا فهل يمكن لنا

ان نسمى الشعر التالى للأبنودى « شعرا عاميا » كما يلقبه هو !

لمـــا تحس بأن الدنيا بقمة حنة فى ايد بكره

والقلم اللى فى ايدك راجـــل ..

وان اللقمــــــة اللى بتاكلها

عرقــــانة ..

وان اليـــوم المتربط فى حبال اصحابه ..

احلى واغلى ما فيه كلمــــة تقـــولها ..

وليس معنى ما نقـــول هنا ان الـــ ٧٠٪ من غير المتعلمين لا يفهمـــون اغنية الاذاعة ، ولا يتجاوبون معها اى نوع من التجاوب ــ ولكن معنـــاه فقط انهـــا اساسا لا تتوجه اليهم ولا تاخذهم بالذات فى اعتبارها ، ولكن تتوجه الى المثال الثقافى ــ اللغوى للمتعلم المصرى مدعية فى الوقت ذاته ــ وبثقة كبرى فى النفس ــ ان فى ذلك ارتقـــاء باذواق الجمـــاهير وارتفاعا بمستواها .

ومع ذلك فقد ادى انسياق اغنية الاذاعة فى تيـــارات معنية (سنتحدث عنها فيما بعد) الى احساس فئـــة كبرى من الشـــعب (هى الـــ ٧٠٪ غير المتعلمة) الى حاجتهم الى نوع آخـــر من الأغنيـــــة (ليس بالضرورة الأغنية السياسية بالمعنى الضيق للكلمة) ــ نوع يكون له من التلقائية والحيوية الدافقة والمباشرة فى التعبير ما يستطيع معـــه أن يعبر تعبيرا صـادقا (بدون تعال مستتر أو تواضع ظاهر كاذب) عن روحهم هـــم وأحاسيسهم هـــم وبطريقتهم هم فى النظر الى الأشياء والحياة والكون من حولهم .

ولمـــا لم يكن من الممكن فى ظل الأوضاع الفكرية والادارية القـــائمة ان تستجيب اغنية الاذاعة اســـتجابة مستنيرة لهذه الحاجات المشروعة فقد كان من المحتم أن يحـــدث انفصــــام فى جسم الأغنية المعـــاصرة يمتد على طول خطوط الانفصام الاجتماعى القـــائم فى المجتمع ، ويتمثل فيمـــا اشرنا اليه من انفصـــام :

(ا) بين فئتى الـــ ٧٠٪ والـــ ٣٠٪ من ناحية .

(ب) وبين الشـــعب بجميع فئاته ومظاهر السلطة من ناحية أخرى .

كان ذلك هو ميلاد اغنية الكاسيت أو بعبارة ادق دخولها فى طـــور معـــاصر من اطوار عملية التناسخ التى تمر بهـــا (ذلك ان اغنية الكاســـيت بصورتها الحالية ــ كما سنتبين فيما بعد ــ استمرار بشـــكل معـــاصر لصورة غنائية من صور الغنـــاء التقليدى فى مجتمعنا) .

الانفصام بين طبقات الشـــعب انعكس بظهور « اغنية الكاسيت » في مقـــابل اغنية الاذاعة . أما الانفصام بين الشعب والســلطة فقــد استجابت له الأغنية بما يمكن ان نســميه هنا الرفض بالتجاهل وهـــو نوع من الكفاح الصامت ، تأصل في طبيعتنا المصرية بعد تاريخ طـــوين من الضعف وقلة الحيلة أمام القهر الأجنبي . الرفض الذي يكتسي المظهـــر الخارجي المناسب للحظة التاريخيـــة : الرفض السياسي (مثل تجـــاهل الانتخابات المزورة وعدم الاشتراك فيها) والرفض الاجتماعي (مثل تجاهل مظاهر الحزن المفروض على الأمة وعدم التعليـــق عليهـــا) والرفض الفني وهو موضوعنا هنا . فأغنية الكاسيت كما نراها تمضي في طريقها متجاهلة « أغنية الاذاعة » تماما : لا تحـــاول أن تقلدها أو تخالفها ولا تأخذها في الاعتبار من قريب أو بعيد .

تاخذ امارات الانفصال بين اغنية الاذاعة واغنية الكاسيت مظـــاهر عدة نختار منها لهذا المقال اشـــكاله العـــامة فقط (تقيـــدا بالمساحة المناسبة) ومؤجلين للمقال القـــادم ان شاء الله صوره الفنية والتعبيرية .

من هذه المظاهر العـــامة :

١ ـــ الخلاف على الصعيد الرسمي .

٢ ـــ الخلاف من حيث نوعية المضمون وما يستتبع ذلك من الخلاف بينهما من حيث نوعية الجمهور الذي يتوجه اليه كل نوع وآثاره .

١ ـــ **اما امارات هذا الانفصام على الصـــعيد الرسمي** فقد ظهـــرت بشكل جاد في الاجتماع الذي عقده اتحـــاد المـــؤلفين والملحنين في أوائل عام ١٩٨٣ (ونشرت له جريدة المصور ملخصا بقلم الاستاذ بدوى شاهين) للبحث فيما اسموه بضرورة « **وضع ميثاق شرف للفنان المؤلف والفنـــان الملحن وضرورة الالتزام بالميثاق لينتهي ما يحدث الآن من انحـــدار مســـتوى الأغنية واتجاهها الى مخاطبة الغرائز** » .

وقد تركزت الأقوال التي ترددت في الاجتماع حـــول توجيـــه اصابع الاتهـــام الى « أغنية الكاسيت » :

احد المطربين نقل على لسانه قوله : « ان الاغنية التي تغنى الآن ليســـت الأغنية المصرية الشرقية ، وما يقـــدم بضاعة غريبة مسمومة ـــ ان ما يقـــدم اليـــوم من امثال « أم حسن » وغيرها **لم نكن نســمعه الا في الحواري** . اليـــوم اصبح تحت سمع كل انسان . وهي ظاهرة خطيرة جـــدا أن يصبح صعبا على الفـــرد أن يسمع روائع النغم وبمنتهى السهولة تصب في آذانه اغان لا معنى لهـــا سوى الهبوط . . . » .

ـ ونقل عن ملحق شهير قوله : « هناك كلام سخيف يوافق عليه للتلحين والغناء وهو فى نفس الوقت غير خارج عن الآداب ولكن من يكتشف أبعاده السخيفة الهابطة التى لا معنى لها مثل « سلامتها أم حسن » أو « ماشية معاك حلاوة » .

ـ ونقل على لسان أحد المؤلفين قوله : « لقد وصل الأمر الى أن العملة الجيدة ليست قادرة على طرد العملة الرديئة وأصبحت التفاهات من كلمات والحان وأصوات تملأ الساحة .... » .. الخ .

اما العلاج الذى اقترحه الاتحاد فيتلخص فيما نقل عن اقطابه (فيما عدا رأى واحد رأى صاحبه أن المسألة ترجع الى ضمير الفنان ورفضه أن يشارك فيما لا ينبع حقيقة من رؤيته هو) ـ **العلاج هو استعمال الشدة :**

ـ مطرب شهير يقول » على أجهزة الدولة أن تنزل للقضاء على هذه السموم ومحاكمة أصحابها .. **لابد من تنظيف الكاسيت ولا نترك الفنان يحارب وحده »** .

ـ احد الملحنين العظام يقول « لابد فى رايى من تنظيف الحقل الفنى من دخلاء الأغنية .. **ولابد من قانون عقوبات يحاكم ويغرم ويسجن** لأن ما يقدم الآن هو فساد الذوق الفنى وهبوط بعقليات الناس » .

ـ أحد المؤلفين يرى أنه « لابد من الغاء الرقابة على المصنفات الغنائية (التى تحكم وتراقب اغنية الكاسيت) ويصدر قانون قوى يحاسب من يقدم أغانى تخل بالأخلاق أو النظام أو الأمن » .

ـ مؤلف آخر مشهور جدا ينقل عنه أنه اقترح على وزير الثقافة « انشاء لجنة استماع ولا يتداول اى شريط غنائى الا بموافقتها ... (ويضيف) المصنفات الفنية تقول أن القانون هو القاضى ، وهذا حالها .. فمتى يصدر قانون يحمى الأغنية ؟ ... نشكل لجنة ـ ليست لجنة موظفين ـ لا يسمح بتسجيل نص أو لحن ولا يتداول الا من خلالها ... **هذه اللجنة اقترحت ان تؤلف من اثنين من كبار الملحنين وصحفيين واعضاء مجلس الشعب واحد اعضاء مجلس الشورى** ... كيف تكون الحكومة واحدة ولنا رقابتان واحدة للاذاعة وأخرى للكاسيت ، واحدة تمنع وأخرى تسمح .... ؟ » .

هذه الآراء ومثيلاتها مما حواه التقرير المذكور لا تعكس فقط عمق الانفصام القائم بين القائمين على « اغنية الاذاعة » واغنية الكاسيت ـ بل وايضا وبكل اسف ، تعكس موقفا غريبا يتخذه اتحاد المؤلفين والملحنين من الفن واهله ، ومن المستمع ، ومن الجماهير بصورة عامة :

فالدعوة الى تقييد الفنان بقيود من خارج ذاته وتحريض وزير الثقافة على وضع الابداع الغنائى تحت سطوة مجلسى الشعب والشورى أمر غريب حقا وخاصة عندما يصدر عن اتحاد للفنانين من شأنه أن يدافع عن حق الفنان فى الابداع بكل الحرية والتلقائية التى يستطيع أن يؤمنهما لنفسه . وبدلا من أن يبحث أعضاء الاتحاد فى الاسباب الحقيقية التى ساعدت على تغلب مبيعات الكاسيت ، وعلى حدوث ما أسموه بأن « العملة الجيدة أصبحت لا تطرد الرديئة » وبدلا من أن يقبلوا المنافسة الحرة بينهم وبين غيرهم — نراهم يطلبون من الدولة أن تحميهم من « فنانى الكاسيت » عن طريق « تنظيف الكاسيت وعدم تركهم ليحاربوا وحدهم » .

أما المستمع فلم يكن بأسعد حالا من « فنانى الكاسيت » لدى أعضاء الاتحاد : قوبلت رغباته بالتجاهل التام . لم يتوقف احدهم ليسأل عن موقفه من كل هذا . المستمع الذى ينصرف عن أغنية الاذاعة على سهولة مصدرها ، ويلجأ الى شراء الكاسيت — وبأعداد هائلة اقلقت الحسابات المالية للاتحاد — ويقتنيه ويتكلف شراء جهاز التسجيل على ما فى ذلك من صعوبة — **هذا المستمع أعتبره الاتحاد قاصرا أو فى حكم القاصر** : فاقباله على تلك الأغانى علامة خطيرة ويجب انقاذه منها !!

لم يسأل أعضاء الاتحاد انفسهم عن الشىء الذى يفتقده المستمع (او على الأقل مستمع الكاسيت) فى أغانيهم ويجده فى اغنية الكاسيت او ربما عن الشىء الذى يجده فى اغانيهم ويهرب منه الى «اغنية الكاسيت»!.

عجز الاتحاد عن الاهتداء الى أصل المشكلة وهى « رغبة المستمع » لأن أعضاءه بحثوا الموضوع من زاوية واحدة وهى ما أسموه « حماية انفسهم » وعلى مستوى سطحى جدا هو الظاهرة ذاتها (دون البحث عن أسبابها) ، ولذلك جاء علاجهم سطحيا جدا وقاتلا لا للمريض بل لعائلته معه وزواره وكل الجيران . **ذلك العلاج هو السجن والمصادرة والغرامة.**

ولم يكن الجمهور من سكان الحوارى بالذات — وهم الغالبية العظمى من الشعب — لم يكونوا باسعد حظا . فقد ازعج اتحاد الفنانين أن « الأغانى التى لم يكونوا يسمعونها الا فى الحوارى » قد تسربت خارج نطاق العزلة المضروب حولها . وبفضل هذا الاختراع الساحر الذى قلب الموازين الحضارية القائمة — وهو الكاسيت — أصبحت هذه الأغانى اليوم تحت سمع كل انسان وهى ظاهرة يرى اتحاد الفنانين أنها أدت الى أن أصبح الفرد « يصب فى آذانه أغان لا معنى لها سوى الهبوط » على حد قولهم .

واذا كانت هذه الأغانى حقيقة لا معنى لها سوى الهبوط — كما يقول الاتحاد — فقد كنا نفهم ان ينزعج اعضاؤه من ظاهرة وجودها اصلا حتى داخل الحوارى .

ثم هل نسى أعضاء الاتحاد — وهم الدارسون للفن وتاريخه — أن كثيرا من الأنغــام التى كسرت نطــاق المحلية ووحدت بتأثيرها الســاحر بين مئات الملايين من البشر وفى أقطــار متباعدة فى الذوق والعــادات واللغــات والتقاليد مثل السامبا والرومبا — أصلها من دقات الطبــول فى أحراش أفريقيا وأدغالها ! ؟

ثم أن هذا الرأى من الاتحاد — وريث سيد درويش كما يردد أعضاؤه دائما — لا يتفق مع رأى سيد درويش فى قوله « للشارع فضل كبير على ، أخذت منه الكثير . فالشعب هو الفنــان الأصيل ، ليت لنــا بعض فنه الذى يصدر من طبيعة أصيلة ، لا يمكن للصنعة — مهما بلغت من القــدرة والاعجاز — أن تبلغ شأوها » كما أن رأيهم هذا لا يتفق مــع الآراء التى يبديها الفنانون فى المقــابلات الصحفية والاذاعية من أن « الشعب هو مصدر الهامهم » ... الى آخــر هذه التصريحات والكليشيهات التى يكثرون من ترداها .

٢ — يأخذ الانفصام بين اغنية الاذاعة واغنية الكاسيت بعــدا أعمق على مستوى المضمون أو ما يقــوله كل منهما :

ولعل من المفيد أن نزيح من الطريق — قبل أن نتناول الموضــوع الأساسى — مسألة تأخذ أكثر من حقهــا عند الحديث عن « أغنية الكاسيت » وترددت كثيرا فى مناقشات أعضاء اتحاد الفنانين والملحنين — وهى الزعم بأنهــا أغنية جنسية مليئة بالفحش والألفــاظ الخارجة وأنهــا تتوجــه الى أحط الغرائز البشرية (مما يفسر الاقبــال الشديد عليها من طبقــات معينة من الجماهير فى رأى أعضاء الاتحاد !) .

لقد أظهر استعراض عدد لا بأس به من اشرطة الكاسيت الموجــودة فى السوق للفنانين أحمد عدوية وكتكوت الأمير وحسن الأسمر وبحــر أبو جريشة وبيومى المرجاوى وغيرهم أن حظ « أغنيـــة الكاسيت » من الايحاءات الجنســية لا يزيد عن حظ « أغنية الاذاعة » منهــا . كذلك تبين من فحص النصوص الكاملة لكثير من الأغانى التى يتناقل الناس مطــالعها مفترضين أنهــا خارجة فى ألفاظها — تبين أنهــا حقيقة ليست كذلك وأن المعنى الخارج ينتــج عن نزع المطلع من ســياقه وتلاعب التــداول به على السنة رواة لم يستمعوا الى الأغنية بكاملها على الاطلاق . من أمثلة هذا النوع ذى المطلع الخداع :

أغنية « كله على كله » للفنــان أحمد عدوية (وهى من الاغنيات التى حققت مبيعات هائلة) .

كله على كـلـه	لمـا تشـوفه قـول له
هو فاكرنا أيـه ؟	مش مالبين عينيـه ؟
روح قـول له حصـل أيـه ؟	كـله على كـليه !
بره .. واللـى بـره مين ؟	داحنا ... داحنا معلمين !
لو البـاب يخـبط	نعـرفة بـره مين .
... الـخ	... الـخ

ومع ذلك فهناك بالطبع مطالع ليسـت بريئة (ويبدو انهـا كتبت كذلك قصدا) وان كانت بقيـة الأغانى بريئـة جـدا . مثال هذا النـوع أغنية اخرى مشهورة (وقد حققت أيضا مبيعات هائلة) هى « ادى زوبة زقـة » .

أدى زوبة زقة	لا لا لاه لاه لاه .
حبيتها آه حبتها	وخاطبها يا ناس من بيتها
وساعة ما اسمع خطوتها	القلب يـدق دقـة ...

ومع ذلك فاذا كانت الالفاظ الموحية جنسيا جريمة ـ وهناك قدر منها بدون شك فى « أغنية الكاسيت » ونحن بالقطع لا نوافق عليه ـ فان أغنية الاذاعة ليست طاهرة الذيل تماما . والأمثلة على ذلك كثيرة وموازية لمـا يوجد فى « أغنية الكاسيت » .

فمن « الاغانى الاذاعية » ذات المطلع الموحى وان كانت بقية الأغنية بريئة المضمون ـ اغنية « الطشت قال لى » (من غناء عايدة الشـاعر وكلمات نبيلة قنديل والحان سيد اسماعيل) والتى تداولتها الجماهير وجرت على كل لسان فى الستينات :

الطشت قال لى	ياحـلوة يا اللـى
قومى استحمى	الطـشت قال لى
استحمى ليل ونهار	واترقى م الأنظـار
وسمى فى عين الزوار	والطشـت قـال لى
ياسهرانه طول الليل	تقـولى شـعر ومواويل
قومى فيه شغل كتير	والطشـت قـال لى
قومى هاتى ليفة وصـابونة	واتبخرى من عين اللى راونا
وابعدى عن طريق اللى يحسونا	والطشـت قـال لى

ومن الضرورى أن نؤكد هنا على أننا لا نبرىء « اغنية الكاسيت على طول الخط من تهمـة استغلال الايحاءات الجنسية . فأغنية الفنـان

أحمد عدوية « السح الدح امبو » والتى بيع منها مئات الألوف من النسخ **مما جعل عدوية – بالاضافة الى الأستاذ محمد عبد الوهاب – احد اثنين يحصلان كما يقال – على الاسطوانة الذهبية** . وما جعل من اسم « السح الدح أمبو » – ان حقا وان باطلا – مرادفا لاسم « اغنية الكاسيت » وعنوانها عليها – هذه الأغنية فيها من الألفاظ الموحية والصريحة وخاصة فى بعض تسجيلاتها (وقد سجلت لشهرتها واشتداد الطلب عليها بصور عديدة) – فيها من ذلك ما لا يمكن الدفاع عنه أو قبوله :

تبدأ الأغنية بداية بريئة – بل وعذبة – ويستخدم المذهب خمس جمل غنائية (فى بيتين) ذات أطوال مختلفة وبطريقة تشبه الموال الشعبى ذى الايقاع البطىء :

عمى يا صاحب الجمال – عمى دانا ليلى طال

شفت جمال – على قد الحال – يعوض صبرى اللى طال

عمى يا صاحب الجمال ....

ثم تنفجر الأغنية فى ايقاع راقص سريع مجنون وبكلمات لا تختلف عن الحديث العادى ومملوءة بالتعبيرات والكليشيهات الشعبية المنتزعة من سياقها الشائع :

السح الدح امبو	ادى الواد لابوه
وياعينى الواد بيعيط	صعبان على الواد
شيل الواد م الارض	الواد عطشان اسقوه
الواد متساب م اللفة	وعامل له زيطة وزفة
ودا خلى العقل اسفه	اكمنه شبه أبوه
الواد ده لنيه صغير	قاعد فى اللفة صغير
ودا خلى العقل اتحير	اكمنه شبه أبوه

ثم تصل الأغنية فى بعض تسجيلاتها (وعندى تسجيلات خالية من هذا الجزء) الى كوبليه مكشوف :

وياعينى عالوز يا وز	اللى يحب الـ ....
وياعينى عا البط يا بط	اللى يحب الـ ....
وياعينى عا اسكندرية	اللى فيها البت مارية
ما تشيل الواد من شوشته	ادى الواد لعروسته

.... الى آخر الاغنية .

ليست القضية هنا هى ادعاء براءة أغنية الكاسيت من وجود بعض الايحاءات غير المقبولة ، ولكن القضية ان هناك موازاة شبه كاملة بين النوعين من الاغنية فى هذه المسألة مع اختلاف فى طريقة التعبير كما سيأتى بعد قليل .

فمثلا يوازى أغنية البسح الدح امبو « بين أغانى الاذاعة فى رأيى أغنية نزار قبانى « أيظن أنى لعبة بيديه » والتى تغنيها نجاة . فما فيها من ايحاءات جنسية فى مثل :

حتى فساتينى التى اهملتها   فرحت به رقصت على قدميه

ثم فى القصيدة التى حلت محلها (عندما منعت اذاعة أغنية نزار لاسباب سياسية) من كلمات الاستاذ الشناوى فى مثل :
« انى رأيتكما — انى سمعتكما — عيناك فى عينيه — فى كفيه — فى شفتيه — فى قدميه . »
— ما فى هذه الابيات من ايحاءات جنسية (وخاصة البيت الثانى) يذكرنا ببيت الشاعر سحيم عبد بنى الحسحاس والذى استحق عليه قطع رقبته على يدى سيده ووالد فتاته :

واشهد عند الله أن قد رأيتها
وعشرون منها اصبعا من ورائيا

الفارق الاساسى بين هذين النوعين ليس فى وجود الايحاءات أو عدم وجودها فنصيبهما منها يكاد يكون متساويا — ولكن فى طريقة التعبير فى النوعين : **بساطة العبارة ومباشرتها فى أغنية الكاسيت فى مقابل التعقد وانتقاء الالفاظ من معجم غير شائع لدى المستمع العام فى أغنية الاذاعة.** مثلا فى أغنية نزار يتوارى المعنى قليلا ويتمنع خلف كلمة **أهملتها** التى لا يتنبه كثير من السامعين الى أن معناها هنا **خلعتها** — وان كانت **رقصت على قدميه** تفضح الطريق الى المقصود . والصورة كما نرى لا تقل فى خروجها — ان لم تزد — عن مثيلاتها فى أغنية الكاسيت ، وان كانت تتخفى خلف حاجز العبارة المعقدة .
ويبدو أن هناك خلطا لدى البعض بين ما يقال ويغنى فى الافراح (وزبائنها من جميع الطبقات) وفى الصالات وكباريهات شارع الهرم وبين ما يسجل فعلا ويباع للجمهور . وهناك فعلا ادارة قائمة (هى ادارة الرقابة على المصنفات الفنية التى تتبع مصلحة الاستعلامات) تراقب وتفحص كل شريط يسجل ويباع فى مصر ، ومن مهمتها ألا تسمح بالالفاظ الخارجة . وادارة المصنفات هذه تأخذ عملها بصورة جدية ربما الى حد التشدد كما يقال . مثلا رفضت أغنية مطلعها « **دبور قرصنى** » كما الزمت عمر فتحى بتغيير كلمة **ساحت** فى مطلع أغنية :

القشطة ساحت   وأنا روحى راحت

فوضع له مكانها كلمة **تاهت** وهو تعديل يقضى على المعنى كما هو واضح .

ادارة الرقابة الفنية تختلف عن الهيئة التى تفحص ما يقدم للاذاعة والتليفزيون من نصوص غنائية وتجيزه أو لا تجيزه وهى « لجنة الاستماع بالاذاعة » **وما بين هاتين الجهتين من فارق أساسى فى طريقة عملهما هو السبب فى حدوث الانفصام الكبير بين « أغنية الكاسيت » و « أغنية الاذاعة » من حيث المحتوى :**

فلجنة الاستماع بالاذاعة لا تكتفى فقط بفحص النصوص التى تقدم لها للتأكد من سلامتها ــ كما تفعل ادارة الرقابة على المصنفات ــ بل **تعطى توجيهات فيما يتعلق بموضوع الساعة الذى ينبغى أن تدور حوله الاغانى المقبولة** . وعلى قدر انعكاس موضوع الساعة فى الاغنية (الى جانب مواصفات فنية أخرى مثل صحة الوزن وصحة الكلمات وعدم المساس بالدين أو الاخلاق ... الخ) ــ **يكون ترتيبها من حيث أولوية القبول وكثرة الاذاعة والتكرار فى برامج متنوعة (ما يطلبه المستمعون ــ على الناصية وغيرها)** .

أما أغنية الكاسيت فى الجهة المقابلة فانها **لا تتلقى توجيهات من أحد ولا تأخذ فى اعتبارها سوى رد الفعل المتوقع لدى الجمهور** . كل ما غنى أمام الجمهور ــ فى الافراح أو فى النوادى الليلية ــ وتلقاه بحماس فانه يسجل على الكاسيت ويظهر فى الاسواق . ولا يهم بعد ذلك اذا ما كان سياسيا مع « موضوع الساعة » أو يكون حتى من وزن شعرى معروف أو من الفاظ خاصة ... الخ . المهم أن يستجيب لاحتياجات الجماهير ويتجاوب مع المشاعر الفنية لديها . **وعلى قدر نجاحها فى التعبير عن هذه المشاعر وبصيغة نابفة من تعبيراتها هى يكون نجاحها الفنى والتجارى وهما وجهان لعملة واحدة فى حالة « أغنية الكاسيت »** .

زبون أغنية الاذاعة هو الحكومة وزبون « أغنية الكاسيت » هو الجمهور والقاعدة التى تحكم هذا الميدان هى ــ على ما يبدو ــ القاعدة ذاتها التى تحكم التعامل فى ميادين أخرى : **الزبون دائما على حق** .

ومع ذلك فان استجابة « أغنية الاذاعة لرغبات زبونها وهو الحكومة وبكفاءة معقولة يقف أمامها صعوبات عديدة نختار منها أهم ثلاثة فيها :

الصعوبة الأولى :

انه لا يوجد فى وزارة الاعلام جهاز متخصص **(مثل الذى وصفه جورج أورويل فى روايته الشهيرة « ١٩٨٤ »)** مهمته انتاج الاغانى

والاشعار والروايات طبقا للمواصفات الدقيقة التى تضعها من لحظة الى اخرى أجهزة قياس مزاج الشعب وتوجيهه . والنتيجة اننا نجد الحريصين على بيع انتاجهم للاذاعة يجتهدون اجتهادات شخصية فى تفسير توجيهات الحكومة طبقا لقدراتهم ورؤيتهم الخاصة . ولما كانوا لا يعملون معا وليسوا فى الكياسة والبراعة سواء كما أنهم عادة لا يكتبون عن اقتناع – فانهم كثيرا ما يكرر بعضهم البعض ويخرجون بأغانى فجة وخاصة فى الموضوعات التى تتناقض مع المشاعر العامة للشعب فى حينها ، مما يزيد فى عزلة الشعب عن وسائل الاعلام كمصدر موثوق به للمعلومات والآراء .

الصعوبة الثانية :

الموقف الاخلاقى المحرج الذى تقفه السلطة عندما تتصل هذه التوجيهات بمدح الحكم ، اذ يجد الجهاز كله ابتداء من المؤلف ولجنة النصوص والملحن والمطرب والاذاعة والتليفزيون وكل من اتصل من قريب أو من بعيد بهذه الأغانى **يجدون أنفسهم مشاركين فى موقف لا يمكن الدفاع عنه الا « بمؤامرة الصمت المعروفة » : مسرحية أدى عرضها الى اجادتنا جميعا (من اداريين وفنانين وجمهور) القيام بادوارنا فيها** . ومع ذلك فهى مجرد مسرحية أولا وأخيرا .

الصعوبة الثالثة :

أن التوجيهات بالتعبير فى الاغانى عن حب الشعب للحكم لا تصدر عادة الا فى الاوقات التى يكون فيها هذا الحب موضع شك فى أحسن الأحوال : حدث هذا فى عهد الرئيسين عبد الناصر والسادات :

لقد فوجىء الشعب وهو فى غمرة استيائه بالاذاعة تقول على لسانه :

كلنا بنحبك ناصر

وتقول : يا حبيبنا يا سادات

(ان عدم صدور اغان عن حب الشعب للرئيس مبارك قد يفسر بأنه دليل على حب الشعب الحقيقى له) ؟

تلقى أغنية الاذاعة للتوجهات الخاصة بموضوع الساعة وفى وجه هذه الصعوبات الثلاث وغيرها ينتج عنه صدور كميات

هائلة من الأغانى مكشوفة الستر فى عدم اخلاصها لما تقول ، يكرر بعضها بعضا فى الكلمات والموضوعات وتأخذ فى الالحاح على اذن المستمع الذى علمته التجارب السابقة أن هذه ليست الا الاصوات المؤيدة للسلطة وبالاجر - اية سلطة ! والنتيجة هى ما نعلمه جميعا من أنفسنا : حدوث عكس المقصود لدينا مما يزيد عمق هوة الانفصام بيننا - نحن المستمع - وبين الاذاعة والاغنية التى تمثلها .

ونحن لا نزال نذكر « هوجة » أغانى حب مصر (المصريين أهمه - باحبك يا مصر - يا بلادى - مصر أم الدنيا - مصر بكل ولادها مصر - وغيرها) **هذه الاغانى التى ظهرت فجأة فى أوائل العام الحالى « ١٩٨٤ » نتيجة لملاحظة من القيادة السياسية ، وظلت تدق بطبولها فوق الرؤس ليل نهار ، ثم اختفت فجأة كما ظهرت - على ما يبدو - نتيجة « لهزيمة كروية » واحدة فى زائير !! اين ذهب هذا الحديث عن الحب ؟ وكيف اختفى هكذا دون ان يفتقده احد ؟ لا احد يدرى أو حتى يهتم !!**

تتراوح التوجيهات بين طلب مدح الحكم صراحة أو تأييد سياسة الحكومة فى مسألة عامة (مثل اغنية سعاد احمد من كلمات صلاح أحمد):

جارتى وجارة الجارة   بيكركبوا فى الحارة
فرملى حبة يا جارة   هى الخلفة شطارة

أو دفع اللوم عن الحكومة فى مشكلة يواجهها الشعب (مثل اغنية احمد غانم من كلمات سعد عبد الرحمن والحان عزت الجاهلى) :

يضايقنى اللى تملى يقول   معذور والازمة بتخنقنى

أو انتاج اغانى للاحتفال بمناسبة معينة تريد الحكومة أن تلقى عليها الضوء مثل اغانى سيناء وغيرها .

وكما تؤدى التوجيهات السياسية التى توحى بها لجنة الاستماع الى زيادة الانفصام بين المستمع عموما وبين « أغنية الاذاعة » - كذلك **تؤدى المواصفات الفنية التى تلزم بها مؤلف الاغنية الى حدوث انفصام من نوع آخر - وان كان عن غير قصد - بين اغنية الاذاعة وبين قطاع كبير جدا من الشعب هو ما نطلق عليه « قطاع أغنية الكاسيت » .**

وأنا منذ البداية لا اختلف شخصيا على ضرورة وجود لجنة للاستماع بالاذاعة – ومع ذلك فان اشتراط صحة الوزن واختيار الكلمات من معجم معين وكون الاغنية ذات مستوى تعبيرى مقبول من وجهة نظر أعضاء اللجنة (وهم من الصفوة فى ميادين الكلمة واللحن والاداء) كل هذا وما يشبهه يؤدى – فى رأيى الخاص – **الى وأد حركة التجديد بابقاء الاغنية الاذاعية داخل القوالب المعروفة كما يبقيها عموما خارج نطاق التعبيرية الذاتية لقطاع كبير جدا من الشعب هو الذى يشترى اغنية الكاسيت ويتكلف فى سبيل اقتنائها الشىء الكثير من المال والجهد . ليس هذا فقط بل يؤدى الى تبعية الابداع فى الاغنية الاذاعية لموازين النقد وهو موضوع مقلوب ينتج عنه اما تجميد الشكل الفنائى أو ابطاء تطوره تبعا لمقاييس غريبة على طبيعته المحلية ، وهذا هو الحادث فعلا .**

يحدث هذا فى الوقت الذى لا تخضع فيه اغنية الكاسيت لشىء من هذا النوع من الرقابة مما نتج عنه أن أصبحت هى وحدها التى تسد الحاجة الملحة لدى قطاعات كبيرة فى المجتمع للتعبير عن ذاتها هى وبلسانها هى ومن خلال رؤيتها هى ونظرتها هى للأشياء بدون معاظلة أو تفلسف أو اغراق فى الصنعة والتزويق فى العبارة والاغراب فى المعانى .

واغنية الكاسيت فى تعبيرها عن الـ ٧٠٪ الذين يمثلون الطبقات الدنيا فى السلم الثقافى بمصر لا تعمل عامدة على مخالفة **الاغنية الاذاعية** ، بل لا تأخذها فى الاعتبار اطلاقا – كما أشرنا سابقا . ومع ذلك فهى تستأثر بقلوب هذه الاغلبية التى لا تجد نفسها حقيقة الا فيها .

ان المعايير التى تضعها لجان الاذاعة للتحكم فى طريقة اختيار ما يقدم من الاغانى فى الاذاعة والتليفزيون قد ساعدت (لضيق الدائرة التى تدور فيها) على خلق طبقية فكرية تزيد من شفه الانفصام الذى تعانى منه البلاد .

وتأخذ هذه الطبقية الفكرية مظاهر من اهمها :

١ – رفض الاعتراف بالحق المشروع لـ ٧٠٪ من أفراد الشعب فى أن يتغنوا ويطربوا بالطريقة التى تتفق مع اذواقهم وبدون وصاية من أحد . كذلك رفض الاعترافبحقهم فى أن يستمعوا لاغانيهم (مادامت لا تخدش الحياء العام) من الاذاعة الرسمية التى تأخذ ميزانيتها من عملهم وكدهم ، والجائهم الى أن يتكلفوا كل هذه المشقات (من شراء أجهزة التسجيل والكاسيت) للاستماع الى ما يحبون من أغان .

٢ ــ التــأكيد ــ ربما بطريقــة غير مباشرة ــ على أن « الأغنيــة المصرية » عموما شيء و « الأغنية الشعبية » شيء آخر وذلك بالطريقة التي تقدم بها الاذاعة والتليفزيون بالذات ــ « الأغنية الشعبية » : اناس يلبسون ملابس غريبة (تصلح للملحق يصدر لكتاب أدوارد لين عن « المصريين » وعاداتهم) ــ اللاسة اللميــــع التي لــم يعــد يراهـــا احـــد ، أو الطرابيش طيبـــة الذكـــر ــ ويغنـــون أغـــان تاريخيـــة على الارغـــول (من مترين طولا) ومشتقاته ، ويخصص لهم أوقـــات غريبـــة وتحت أسماء تؤكـــد لـــدى السامع أن « الاغنيـــة الشعبية » شيء قـــد اندثر ، أو في طريق الاندثار وأنـــه على كل حال خارج عن الـــذوق المصري العـــام .

٣ ــ رفض الاعتراف بأغنيـــة الكاسيت كظاهرة مشروعة تستحق الدراسة العلمية ــ على الاقل ان لم تكن مستحقة للاستماع من وجهة نظرهم ــ والكف عـــن اســـتدعاء البوليس والقانون ضدها بدعوى انهـــا اسفاف وابتـــذال نشـــأ في الحـــواري وترعرع فيهـــا الى أن وجـــد طريقـــا الى المســـتمع العـــام عن طـــريق الكاســـيت .

ان الدراسة المقـــارنة بين أغنيـــة الكاســـيت وصور الغناء المصري قديمـــا وحديثـــا تظهر بكل وضوح أن أغنيـــة الكاسيت لم تنشأ من فراغ ، وانهـــا ليســـت مجـــرد صـــورة من صـــور الغناء في « الحواري » بقطع النظر عن كون ذلك دليـــلا على الابتـــذال أو غيره . أغنيـــة الكاســـيت في الواقـــع تطـــور حـــديث ومبـــاشر للمـــوال الشعبي الاصيل الذي يكيل الفنـــانون له المـــدح والثنـــاء ولا يقتصبـــدون .

أغنيـــة الكاسيت صورة حديثـــة للموال الشـــعبي قد استفادت بقدر محـــدود جـــدا من وسائل الحضارة الحديثـــة . واذا نزعنـــا عنها هـــذه القشرة الرقيقـــة من الكســـاء الجـــديد والغينـــا الآلات الموسيقية القليلة جـــدا التي أضيفت الى الآلات التقليدية فاننـــا نـــرى بكل وضوح انهـــا بنت المـــوال الشعبي التقليدي : لغتهـــا لغته وموضـــوعاتها موضوعاته وروحها روحه وقيمها قيمـــة وايقاعاتها ايقـــاعه والوانهـــا الغنـــائية الوانـــه وآلاتهـــا الموسيقية أســـاسا آلاتـــه .

ان « الاغنيـــة الشعبية » التي تقـــدمها وسائل الاعـــلام الحكومية ــ هي أغنيـــة تاريخيـــة بعثت من مرقـــدها بعد أن تركت في جيب جانبي من جوانب المجتمع لـــم ينلهـــا كثير من التطـــور (ولن ينالهـــا بعـــد أن انقطعت بهـــا أســـباب الصـــلة بالذوق الشـــعبي المعـــاصر) .

ولكن الاغنيـــة الشـــعبية الحقيقـــة في صـــورتها المعـــاصرة هي أغنيـــة الكاســـيت .

اغنيـة الكاسيت هى اغنيـة الشـعب .

أما اغنية الاذاعة فهى هجين من مصادر خارجية وداخلية مختلفة وتعكس فى تكوينها الثقافة الهجين لهذا العصر . ونحن (أى ال ٣٠٪ من الفئات المتعلمة لهذه الأمة) نحب هذه الأغنية ونعشقها ، فقد تربت أذواقنا عليها كما تربت هى على أذواقنا . ولكنها ليست نتاجا مصريا خالصا (ولا عيب فى ذلك فى رأينا فالتأثر بالاشكال الخارجية ليس خطأ على الاطلاق) .

اننا اذا ما أردنا أن نتحدث عن الاصالة فى أشكال الغناء المصرى المعاصر فاننا نكتشف — بعد المقارنة الموضوعية — ان أغنية الكاسيت — لا أغنية الاذاعة — هى التى تستحق هذا الوصف . ونحن نحترم الفنان عبد الوهاب ونحبه ونحب فنه ونقدر كل ما اداه ويؤديه للأغنية المعاصرة . **ولكننا نعتقد أن أحمد عدوية — وليس محمد عبد الوهاب — هو الذى يمثل استمرارية المصرية فى الاغنية المعاصرة .**

لقد استطاعت جماهير الشعب بحسها الفنى الواعى أن تتعرف على المصرية الاصيلة فى أغنية الكاسيت وأن تنفعل بها انفعال الاجداد والآباء بالموال الشعبى الذى تطورت عنه . ويبقى :

أن يتنبه أعضاء اتحاد المؤلفين والملحنين والمشرفين على المصنفات الفنية فى الاذاعة الى هذه الحقيقة وأن يبحثوا عن الاسباب الحقيقية لانصراف الشعب عنهم الى أغنية الكاسيت وأن يتلمسوا معالم الفن الاصيل فى حس الشعب الذى طالما تعلموا منه كما يقولون .

الحلقة القادمة : التعبيرية فى اغنية الكاسيت



قصة قصيرة

المشاهدة

إلى يحيى الطاهر عبد الله

سهام بيومي

— المطر —

كنا نطل على الميدان من خلال النافذة الزجاجية للمقهى ، وكان المطر يهطل خفيفا ، ويتقاطر على الأسفلت حبيبات لامعة ، وكنا نرى المارة يسارعون متزاحمين وهم يسير ملتصقين بالأبنية وتحت البواكى ومظلات الحوانيت ، بينما هو جالس على الجانب الآخر للنافذة .

قلنا اننا سنبقى ، وبدأ المكان يزدحم بالرواد . جاءت قطعة كبيرة سوداء وقبعت بين أقدامنا تحت المنضدة بعد أن كف

الجرسون عن ملاحقاتها ، وكان قد جلس على مقعد بجوار الباب وراح في اغفاءه . واخذ المكان يتعبأ بأبخرة ثقيلة ساخنة ، اخذت تتكاثف على وجوهنا .

كان المطر يتطاير حتى غطى الزجاج النافذة ، ولم نعد نرى شيئا بالخارج بينما نراه خيالا يتحرك على الجانب الآخر للزجاج .

نهض واخذ يخط باصبعه على الزجاج ، وكنا نراه بوضوح من خلال تلك الخطوط التى يخطها ، ونرى الطريق وقد بدأ معتما وخاليا من المارة والضوء ينبعث من خصائص نوافذ الأبنية ، وكان يبدو منهكا وهو يخط بأصبعه على الزجاج ثم يتراجع وهو ينظر نحونا من خلال تلك الخطوط ، ويعود ليمر باصبعه على الزجاج ثم يتراجع .. .. ونراه وهو يتكلم ولا نسمعه .

ـ الشرطى ـ

يسأله : لماذا القى الشرطى القبض عليك ليلتها ؟

قال : لاننى كنت ابول .

تراجعت بمقعدى قليلا ، وكان يقول له : كل الناس تقضى حاجاتها ، فلماذا القى الشرطى القبض عليك .

قال : لم اكن اقض حاجة ، كنت ابول .

للحظة كاد يندفع ما بجوفى . أخرجت منديل كلينكس ، فردت طيته وبصقت فيه ثم طويته والقيته تحت المنضده ، ولما كنت أعانى من القولون العصبى ، فقد تشاغلت بالحديث مع الفتاة التى كانت تجلس بجوارى ، والتى أعرفها معرفة طفيفة .

قاله وهو ينظر نحونا بجانب عينيه وابسامة تراود شفتيه كلماتك تثير حفيظة البعض .

قال : وهل انا فقط الذى افعلها .

قال مستمرا فى لهجته : لابد انك كنت شاربا .

قال محتدا : لم أكن شاربا البته .

قال : قل لنا اذن لماذا القى الشرطى القبض عليك .

قال : لانه قال ان ذلك ممنوع .

ـ ممنوع

قال : ذلك اننى كنت ابول على قاعدة التمثال الذى فى منتصف الميدان .

ـ الحادث ـ

لقد رأيت كل شيء بعيني .

ولقد رأيته بعيني .

كنت ارى الرجل العجوز وهو يسير وسط زحام الطوار الممتد بطول الشارع ، ورغم سنوات عمره وانحناءاته الخفيفة كان يسير بخطى واسعة ، وكان يرفع عصاه النحيلة أمامه عاليا ويهبوا بها عمودية على الأرض ، وكنت أسمع دقاتها فى ايقاع منتظم رغم ضجيج الشارع .

كنت أراه وهو يسير بجوار مكتب شركة الطيران ومحل الزهور ومحل بيع العاديات ، وتلكأ قليلا عند واجهة المطعم القديم ثم استدار ليعبر الطريق ، وكان قد تجاوز منتصف الشارع عندنا انحرفت الشاحنة باتجاهه .

ولقد رأيت بعينى كل شيء .

كان جسده النحيل مكوما والدماء تندفع منه وتنزلق خطوطا مسرعة على الاسفلت والمارة يتجمعون ، يحيطون به . يفردون الجرائد .. يضعونها فوقه .. فتتشرب بالدماء ، وكنت أرى بائع الجرائد وهو يقبض على لفة الجرائد بكلتا يديه والناس تتخاطفها منه وهو يحدق بعينه ولا يتكلم حتى استحالت فوقه كومة مدماه ، ورغم عوده النحيل فقد ظل ينزف حتى امتلأت الحفر الصغير على جانب الطريق بدمائه .

وكنت بعينى ارى كل شيء .

تسولت ورقة وقلما ، وانزويت فى ركن المقهى ، وكتبت كل ما رأيته ثم أسرعت الى مكان الحادث ، ووضعت الورقة فوق الجسد ، وكنت أراها وهى تتشرب بالدماء .

ـ العشق ـ

ـ انظروا اليها .. انظروا .. كم هى جميلة .

كان يقول وهو ينهض عن مقعد قليلا ويوجه الحديث للجميع واحدا واحدا .

ـ أحبها كثيرا .. هذه الرائعة .. لكم أعشقها .

اخـذنا تتطـلع حيث يشـير وكانت تجـلس بعيـدا ، وكلمـاته لا تتوقف .

ـ جميلة هى يا اللـه .. حلوتى هذه .. تحبنى كثيرا .. كثير تحبنى هـذه الرائعـة .

كانت مطرقة براسها ويبدو جانب من وجهها ، وكانت الأنظـار تتجـه اليهـا كلمـا توقف عن الحـديث .

ـ اليست رائعـة حقـا .. لكم اعشـقها .. اود لو نتـزوج .. ننجـب أطفـالا .. بنتـا جميـلة .. ولـدا جميـلا يقـولان لنـا ابـى وامـى .

كانت نبرات صوته تعلو وتنخفض وهـو لا يستقر على مقعـده ، وينظر الينا ، وينظر اليها ، وكان شعرها ينسدل ويخفى جانب وجههـا ويبدو طرف اذنهـا شـديد الاحمـرار ، وكانت ترفـع عينيهـا من حين وآخـر عنـدما يتكلم وتنظـر اليـه فتنعكس فى عينيهـا كل أضواء الميـدان ثم تعـود مطـرقة .

ـ لكم اود لو نتزوج .. نقيم عرسا .. يأتى اليـه كل النـاس .. كل الناس ... تصدح الموسيقى .. يرقص الجميع .. تكون اضواء وورود .

كان يبدو منهكا وجسده النحيـل يرتعش وصوته يتهدج ، وتغـوض حدقتـاه .

ـ آه .. لكم أود ذلك .. تشهدون كلكم .. كلكم .. آه ..

كان ينظر اليه وهو يحاول ان يقترب بمقعده ، وكنا نود الا يفعل لكنه قال : لكنك تزوجتها بالفعل .. نعم تزوجتها ، ولقد شهد بنفسى عقد قرانكما كما شهدت ميـلاد طفلك الذى مـات وطفلتك التى اسميتها باسم امك .

وكنـا نقـول ليتـه يسـكت .

ـ النهـار ـ

كانت غيـوم رمـادية قـد تجمعت فى السـماء واخـذت تتكاثف ، وبـدا النهـار معتمـا ، قال : ليتهـا تمطـر .

أطلت الجنادب برؤوسها وبدأت تخطو فوق الأرض الرطبة والعشـب المبتل ، قال ليتها تشرق .

جاء الجرسون بأكواب المشروبات الساخنة ، صفها فوق المنضدة ثم استدار ، قال كوب مـاء .

التفت الجرسون نحوه وهو يواصل خطواته ، قال فاردا كفه وابهامه : كوب كبير .

مال بجذعه واخذ يضغط كفيه ببعضهما وهو يحركهما ، قال : آه .. لكم اتوق الى دفء المصطبة فى القاعة الشتوية .

قال له بحدة وهو يشيح بوجهه : كفى ، فلقد سئمنا كلماتك .

قال وصوته يتعالى : انا أود ذلك ، ماذا يضيرك أن اقول .

قال : ولماذا لا تعود .

قال : سأعود ، انا أنتظر وسوف أعود .

قال : أنت تقول ذلك ولن تعود ، وانا أعرف أنك لن تعود ، واعرف السبب ، واذا أردت فسوف أقوله حتى لا تكرر كلماتك التى سئمناها ، أم تظن احد لا يعرف .. أيها الهارب من دم أبيه .

انتفض واقفا وفمه مفتوح ثم جلس ببطء على حافة المقعد وقال بصوت خافت : انا لم أهرب من دم أبى .

قال موجها حديثه الينا : لقد راقبته طويلا دون أن يدرى حتى عرفت كل شىء ، فانا أسكن فى الطابق الأسفل حيث يسكن ، وكنت المح شبح الرجل المعمم وهو يتسلل اليه ليلا حاملا لفافات بيده ، وكنت اتسلل خلفه دون أن يشعر بى ، وأتحامل وانا أمكث أوقاتا طويلة واقفا خلف الباب المغلق حتى أعرف .

توقف عن الكلام وأخذ يتطلع الى الوجوه المحيطة به ، تناول رشفة من الكوب ومر بلسانه على شفتيه ، كان يجب أن أعرف كل شىء عنه ، فمثله يجب الحذر منه .

كان الرجل يمكث لديه طويلا وينصرف قرب الفجر ، وكنت أسمعهما يتحدثان ويتناولان الطعام ويحتسيان القهوة ، وكان الرجل يقول له أن يعود ويحدثه عن المرأة العجوز والصبى والحنطة المزروعة أمام الباب ، وكان هو يقول ان اباه لم يمتلك الأرض أو الدار .

ــ لكننى لم أهرب من دم أبى .

ــ لقد استنتجت كل شىء ، فانا كنت اراقبك أيضا وأنت تتنقل من عمل الى عمل ، وكل مرة تغير اسمك ومحل اقامتك ، وكنت دائما تعمل من الباطن .

ــ ولم أهرب من دم أبى .

— ولماذا لا تحمل بطاقة هوية .. أيها الهارب من دم ابيه ؟

قال متمتما بصوت لا يكاد يسمع وهو يرنو بعينيه : لم أهرب من دم أبى ، لكن ماذا يجدى أن أعود لامتلك كفن من قتلوه .

— المراوغة —

التقيت به عند بائع الكتب فى الميدان ، صافحنى دون أن يتلفت نحوى. مر بعينيه على الخطوط الحمراء الكبيرة فى عمود الجرائد المتراصة وقال متمتما : ليتهم يعرفون .

سألته : من

نظر الى دون أن يتكلم وأسرع يعبر الطريق .

على المقهى كانوا يجلسون ، وعلى المنضدة أكواب وزجاجات البيرة المثلجة وأطباق المشهيات .

قال : سأقول لكم تلك الأشياء التى تعرفونها .

اقتربوا حوله بمقاعدهم وأخذ يتكلم ، وكان أثناء الكلام يلتقط قطع المخلل وحبات الحمص المطهى ويلقى بها عليهم ، وكانوا يتلاقونها بأيديهم بينما نظراتهم عليه ، وكلما مضى فى الحديث تسارعت حركات يديه وتسارعت حركات أيديهم ، بينما عيونهم مثبتة عليه وجذوعهم محنية باتجاهه ، وكان وحده الذى يلاحظ الآثار التى تركتها على ملابسهم . نهض فجأة وأسرع مبتعدا وهم يتبعونه بعيونهم حتى اختفى .

فى الشارع الجانبى كان يقف متكئا على الجدار .. وكان يبكى .

فى نهاية الشارع المؤدى الى الميدان كنت أراه يمرق وسط الزحام ، وكنت أسارع الخطى لالحق به ، وعندما اقتربت منه ، جذبت اللفافة من تحت ذراعه فاستدار ونظر الى ، ولم يكن هو .

لمحته يسارع فى الزحام حول موقف الاتوبيسات ، وكنت أدفع المارة بيدى وانا أسرع نحوه ، وفى البقعة التى لمحته فيها تطلعت الى الوجوه ولم أجده ..

.. .. وظللت أعدو فى الميدان

أغنية إلى القدس ..

عبد اللطيف عبد الحليم

من ألف عام، والسنا يرقص فى ثراك
وتسبحين فى الشعاع غامرا حماك
حبيبتى، عيناك تندى بالحنين الغامر
من نغم الماضى، يزيد اليوم جرح الحاضر
عيناك يا حبيبتى منشورة القلاع
تقتات بالصقيع والأشواك والضياع
وتزرع السيوف فى ضلوعنا الأسيفه
وتنبت الصبار فى تربتنا اللهيفة
هل تذكرين، والصباح يغمر الدروب
والشمس تأبى - فى هوى - أن تعرف الغروب
والزهر فى البستان يهفو، ينسج الموال
أناملا فضية، راقصة الآصال
وخصلات الضوء تشدو للفراش أغنية
وخفقة الجناح يا عصفورتى مندية
تمشطين شعرك الأثيث كالمساء
جدائلا « قيسية » الألوان والسناء
حبيبتى القدس الشريف مهبط النجوم
وروضة ما عرفت ورودها السموم
واليوم يا حبيبتى عيناك فى القيود
مصلوبتان، والفراق عندنا شديد
والمئذنات جف فى حلوقها الآذان
وبسطت أذرعها فى لوعة الحرمان
والمسجد الاقصى جريح النبض مخنوق الانين
وتنعق الغربان تهميه خرابا فى جنون
والرمل يا حبيبتى بقدسك الطهور
تدميه أقدام العداء فى مدى جسور
عيناك يا حبيبتى ترشقنا سهام
ما حجبت انسانها ضراوة الظلام
وشعرك الفوضى يموج فى لظى عميق
ويفرش الضياع يغرس القصاص كالحريق
يا فارس الاحلام فى طوية الزمان
حبيبتى تناشد اللقاء والأمان

رهائن الزمن المتجهم

اعتماد عبد العزيز

قبلتنى .. جذبتنى اليها وقبلتنى .. كنت قد عرفت النتيجة ، فمددت يدى اليهـا مترددة .. اتسعت عينا أمى .. ابتسمت أختى فى خبث .. وغمزت لى قريبتى .. ولكنا اختلفنا بعد ذلك فى كم القبل ونوعها .

بالسؤال عن معنى ما حدث .. حركت اختى جمودا طـال كثيرا بعد خروجهم ، فتنهدت أمى فى صوت .. وبذلت قريبتى مجهـودا حتى تطمئن نفسها قبلنا وهى تقـول : « خرجوا مرتاحين » . قاطعت أختى : « لكن الولـد » .. فأكملت قريبتى ثانية :

ـــ المهم هى .. أمه .. ألم تقبلهـا ثلاث قبلات .

ـــ ثـلاث ؟ !!

ـــ نعم .. واحدة على الخد الأيمن .. واثنتان على الخـد الأيسر .. أليس كذلك ؟

لا .. هى فقط .. احتضنتها وقبلتها فى فمها .

احتكمت الى نظراتهما .. كنت مازلت فى غيبوبة الغضب المكبوت .. فلاذا بأمى التى كأنما تحـدث نفسها أجابت :

ـــ اشك فى أنهـا احتضنتها ..

وهى تملأ بى حضنها همست لى فى تضرع : ابنتى .. أرجـوك .. منـذ سـنوات وبيتنا بلا رجل .. حكمى عقلك .. تعبت .. ونحتـاج رجلا لنـا جميعـا .

صممت على تلبية رغبتها هذه المرة .. ووئدت اغراء رغبة حـــادة فى أن اناقش معها ما معنى رجل .. ما هى صفاته .. وأن أوضـح وجهـة نظرى فى كيف أن الرجل مات مع الحرب ولم يبعث ثانيـة مع النصر .. خاصة وأنهـا تحـاول منذ فترة اقناعى بقبـول مجـرد المواصـفات الجسمانية له .

انفجرت أختى فجـأة :

ـ كنت كالقطة فى رقتك وصمتك .. فماذا حـدث لك .. ؟!

تفحصتنى قريبتى طويلا ثم أثنت على قصة شـعرى الجـديدة .. ومدحت لون الفستان وذوقه .. ودعت لى فى صدق :

ـ يجعله ربنـا من نصيبك « جاهز من كله » .. اربـع سـنوات فى دولة البتـرول .

قال زميلى الذى عاد منهـا حديثا بنظرة ذات مغزى :

« تعلمت من صنوف العشق والغرام فى شهور قليلة مالا يخطـر على بال انسـان » .

قالت صديقتى فى خطابهـا الأخير :

« تعودت الآن التعامل معهم .. بعد أن أنهكنى القىء المستمر عنـدما عرفت حقيقتهم .

هل تصورت غزل رجل لرجل .. وطريقـة غيرته عليـه .. وهـل سمعت عن مدارس غلمـان الأمراء » .

قالت صحيفتهم : « الحـكومة تدرس فكرة انشـاء نوادى شـذوذ للجنسـين » .

تساءل هو بترفع فى حيرة حقيقية :

« كيف تستطيعون تحمل حيـاتكم هذه » .

شكرت لى أمى اجابتى الوقحـة التى لم أقلهـا له .. ولكنها هربت ثانيـة منى ولـم تجب على تساؤلى « هل تضمنين لى أن يكون رجـلا فعلا » . هزتنى قريبتى عنـدما قالت أمـه التى لم تخفض عينيهـا عنى لحظة بعد أن انتهت التهـام بقية حلوى صحنها .

ـ أما زالت عروستنا مكسوفة .. لم نسمع صوتها حتى الآن .

وشجعتنى بعينيها وابتسامتها أن أقـول شيئا .

غمزتنى أختى.. « لا تتمادى يا ملعونة فى الدور سيعتقدون انك خرساء أو معتوهة » خبطت أختى كفـا بكف .. ونفخت بضيق :

ــ يا شيخه .. ذغرت لك أكثر من مرة أن تكفى عن الاسترسال .

ثم أدارت عنا وجهها لتخفى ضحكة تغالبها وأكملت بصعوبة :

ــ ألم ترى شـكل الولـد .. عين أمه .. والله صعب على « .. كان كمن اكتشف أن زوجته بلا اثـداء .

أشاحت قريبتى بيدها .. وهى تقـول :

ــ ماله هو ياربى ومال أسلوب مقاومة البرجوازية العربية » .

وباندهاش أشد أضافت :

« أو بمذابح صبرا وشاتيلا المتكررة فينـا ..

انتظرى عليه حتى تتزوجوا ثم قولى له ما تشائين .

ــ لم أقل شيئا لصديقى الذى تمنيته زوجـا بعد عامين من الحـب عندما قال .. « لا يمكننا الاستمرار .. أنا غير قـادر على متطلبات الزواج وأريد أن أعيش رجولتى .. وأنت لا تتساهلين قليـلا » ..

ماذا لو تساهلتى ياحبيبتى .. كان هو وأمه وخالته مبسوطين منـك كثيرا .. شكروا أدبك وجمالك .. أحقـا لـم تلاحظى انكماشه المتواصل وتلاشيه بينما أنت تتحدثين .. فليسامحك الله .. كنت أود أن أطمئن عليك وعلى أخوتك البنـات قبل موتى . قالتها أمى بدمعتها التى فرت منها .

ــ ألم تقل خالته وهم ينصرفون .. لنـا زيارة أخرى ان شاء الله .

قالتها قريبتى كمن عادت اليهـا الذاكرة فجـأة .

أقفلت أختى كل الأبواب عنـدما رددت وهى تذهب عنا :

ــ آه .. ان شاء الله .

أحسست اننى أستطيع الآن فقـط أن أشـكر قريبتى التى لن تكرر محاولتهـا معى مرة أخرى .. وأن أكشـف لأمى الغطـاء عن سـبب الغيظ الذى كان يفـور داخلى ويكتم محاولاتى المتعددة فى أن أوضـح لهم سر تصرفى هذا .. ولكنهما نهضا معـا وخرجا ..

عودة الروح
بين الواقعية والرومانسية

د. رضوى عاشور

لو اعدنا قراءة عودة الروح لتوفيق الحكيم بقدر من التمعن لوجدنا أن النص يتسم بأسلوبين مختلفين أولهما أسلوب واقعى ساخر يتتبع تفاصيل الحياة اليومية وثانيهما أسلوب رومانسى يرى فى الواقع جوهرا مثاليا يسمو على مظهره المادى . الاسلوب الاول هو اداة الكاتب فى تقديم سكان ٣٥ شارع سلامة (محسن وأعمامه وعمته ومبروك) وجيرانهم . أما الاسلوب الثانى فيرتبط بالصورة التى يقدمها الحكيم للفلاح المصرى وحياته .

وفى رأيى أن معنى عودة الروح ودلالالتها وأبعاد العلاقة التى تنشئها مع الواقع التاريخى تكمن فى وجود هذين الاسلوبين وفى المساحة الفاصلة والواصلة بينهما .

فى الجزء الأول من عودة الروح يقدم لنا الحكيم صورة لحياة بعض أبناء الطبقة الوسطى المصرية وهى صورة لا تقتصر على مجموعة الشخصيات الرئيسية (محسن الطالب ومشروع الكاتب ، حنفى المدرس ، عبده طالب الهندسة ، سليم ضابط الشرطة والاثنان اللذان يدوران فى فلكهم ويقومان على خدمتهم : الخادم مبروك والعمة زنوبة) بل تتسع لتشمل ضابط الجيش المتقاعد الذى قضى سنوات طويلة فى السودان ومصطفى الذى ورث تجارة عن أبيه وسنية التى يقع فى حبها كل الشباب فى الرواية .. وبذلك يبسط توفيق الحكيم نسيجا لحياة الطبقة الوسطى المصرية بجذورها الريفية وارتباطها الحديث بالمدنية وبعلاقتها بالعالم الخارجى (السودان)وبمواقفها من المرأة (معشوقة أو خادمة أو أم)

وتتسم الصورة بقـــدر كبير من الحيوية تستند الى قدرة منشئها على خلق المشاهد الدرامية وحساسيته المفرطة لايقاع اللغـــة الدارجة المتبدى فى حوار الشخصيات . كما تتميز بعنصر الفكاهة حتى فى أكثر المواقف جدية من مشهد خمسة أشخاص مصابين بالحمى يعودهم الطبيب الى مشهد خمسة أشخاص معتقلين بسبب اشتراكهم فى الثورة مرورا بمشاهد أخرى صارت جزءا من الخلفية الثقافية لمحبى الأدب فى هذه البلاد لعل من أشهرها مشهد ورك الوزة ومشهد قطعة الجبن التى قدمت الى الضيفين الأجنبيين .

ولن يفـــوت القارىء الفطن ان الحكيم لا يحيد عن أسلوبه الواقعى فى هذا الشق من نصه حتى وهو يقـــدم الحب الرومانسى الذى يربـــط شخصياته بسنيه فهذه الشخصيات تعيش الحالة الرومانسية الشائعة والمبررة فى مجتمع لا يسمح باختلاط الجنسين . والرومانسية هنـــا صفة لعلاقة قائمة بين شخصيات وليس لاسلوب تناول الكاتب لهـــا . وكثيرا ما يلجـــأ الحكيم « لكسر » هذه الحالة ووضعها فى سياق واقعى باستخدام تفاصيل من المشهد نفسه (ومن امثلة ذلك تعليق الاستاذ على ما كتبه محسن الولهان على اللوح: « أمشى انجر اقعد محلك .. بلاش قلة حيـــا ومسخرة ! ») والاشارة الى أن عبده المـــأخوذ بوجود سنية والذى فطن أنه يرتقى درج الحب انما يرتقى سلما خشبيا لاصلاح الكهرباء . وذلك المشهد الفذ الذى يعيد فيه الحكيم كتابة مشهد الشرفة بين روميو وجولييت فى الضى الشكسبيرى وحيث يجعل مناجاة العاشقين سنته ومصطفى تتم تحت وابل من قذائف قشر الخضراوات الذى يلقى بـــه « العـــزال » زنـــوبة ومبـــروك) .

ولكن توفيق الحكيم حين يشرع فى تقديم صورة للفلاحين المصريين وهو ما يفعله تحديدا فى الفصلين الخامس والسادس من الجزء الثانى من الرواية يكتب الواقـــع بأسلوب رومانسى ينـــأى عن التفاصيل ســـعيا وراء صورة كليـــة تجسد ما يعتقـــد انـــه جوهـــر هـــذا الواقـــع .

ومن الدال أن المشهدين اللذين يرسمان هذه الصورة يشتركان فى طبعة بنائهما . فى المشهد الاول يقف محسن الطالب الوافد من المدينة وابن أســـياد القرية يرقب حركة الفلاحين اثناء العمل ويجعل منهم موضوعا لتأملاته . وكذلك فى المشهد التالى يكون الفلاحون هم أيضـــا « موضوع » الحـــديث بين مفتش الآثـــار الفرنسى ومفتش الـــرى الانجليزى .

فى الحالتين هناك مشاهد (بالكسر) ومشاهد (بالفتح) ، ذات وموضوع الذات تضفى على الموضوع شـــيئا من نفســـها وتســـقط عليـــه قدرا من ضوئها ، انهـــا تشكل الواقع وتعيد صياغته فى نفسى لحظة ادراكها له . (وهذا هو المفهوم الابستمولوجى المثالى والمرتبط بالرومانسية) .

استيقظ محسن فى الصباح وشعر بروعة المكان : «ما اجمل الحياة» هتف فى داخله . بلغ مسامعه صوت الفلاحين .

« فالتفت فاذا الفلاحون عن كثب مجتمعين ، والمناجل بأيديهم يحصدون المحصول . واذا أكوام منه مصفوفة ، وهم ينشدون جميعا نشيدا يبدأ به أحدهم وهم يعقبون .. أى صوت وأى نشيد ؟ .. أتراهم يرتلون نشيد الصباح احتفالا بولادة الشمس كما كان يفعل أجدادهم فى الهياكل ؟ أم انهم يرتلونه ابتهاجا بالمحصول ، معبودهم اليوم الذى قدموا له قربانا من العمل والكد والجوع والبرد طول السنة ؟! .. نعم انهم ضحوا بكل ما يستطيعون من أجل هذا المعبود .. فليرأف بهم وليكثر لهم ، وليملأ دورهم بالرخاء (١) ؟

وتتبلور هذه الفكرة وتزداد وضوحا على لسان مفتش الآثار الفرنسى الذى يربط بين الفلاحين وأجدادهم ويرى عنصر الاستمرارية التاريخية فى روح المعبد التى توحد بينهم وتجعلهم يستعذبون الالم من أجل المعبود كما يرى فى هذه الروح تفسيرا لتاريخ مصر ومفتاحا لمستقبلها .

ولن يحتاج القارىء أى قدر من الاجتهاد ليكتشف أن الصورة التى يقدمها الحكيم عبر الوافدين (محسن والفرنسى) صورة جميلة ومتوهجة تختذل وجود الشعب المصرى وثقافته (بمعنى سماته الحضارية التى شكلتها ظروفه البيئية وتجربته التاريخية) الى وجود ثابت وأبدى وتحيل صفات العمل المشترك والتضامن وغيرها مما رسخته آلاف السنين من الحياة فى مجتمع زراعى الى جوهر يعطى للشعب هويته المميزة . كذلك يلجأ الكاتب بدافع من الرغبة فى تأكيد الذات (الوظيفة) الى جعل سمات التخلف والبؤس مواطن فخر واعتزاز (هكذا يتحول نوم الفلاح مع بهيمته وشقائه وبؤسه الى تفاصيل ايجابية فى الصورة) .

ويعلم كل مهتم بشئون الأدب أن الكتابة الابداعية ليست صورة فوتوغرافية بريئة تنقل الواقع بهذا الاسلوب او ذاك انما هى محكومة بالعين التى تلتقط والفكر الذى ينظم . فما هو الفكر أو الايديولوجيا التى تملى الاختيارات وتنظم العلاقات بين تفاصيل الصورة لتقول ذلك الذى تريد قوله ؟

ان فكرة الكل فى واحد هى التى تشكل المبدأ الفنى الذى ينتظم نص الحكيم بشقيه الواقعى والرومانسى ويوحد التجربة ويرتبها داخل هيكل دال .

فى الجزء المكتوب بأسلوب واقعى تكون عبارة « الشعب » الذى هو كل فى واحد هى مفتاح النص ومنطق وجوده . ان سكان ٣٥ شارع سلامة يختلفون ويتنافسون ويتخاصمون ويتشاكسون ولكنهم كجسد واحد حين يمرضون

يمرضون معا . وحين يسجنون يسجنون معا وحين يعشقون يعشقون المرأة نفسها . انهم كالشعب المصرى الذى هب بمختلف طوائفه لمواجهة المستعمر كل فى واحد .

وفى الجزء الرومانسى . تقدم لنا حياة فلاحى مصر على أنها تجسيد للاتحاد فى المكان والزمان . الفلاحون يشكلون كلا فى واحد عبر عملهم وعيشهم المشترك وعبر عنصر الاستمرارية الذى يربطهم بأسلافهم .

ان مفهوم الشعب الذى هو كل فى واحد يسرى فى النص بشقيه الواقعى والرومانسى . ان رواية عودة الروح هى نتاج لثورة ١٩١٩ بأكثر من معنى ومستوى . انها تكتب الوحدة الوطنية للشعب المصرى (وحدة شرائح البورجوازية ، وحدة البورجوازية والفلاحين ، وحدة التاريخ المصرى قديمه وحديثه) . انها تكتب الانا الجماعية بدعوى تجانسها زمانيا ومكانيا فى مواجهة المحتل الاجنبى .

هذا كله فى النص .. صحيح .. ولكن الصحيح ايضا ان هذا ليس هو كل ما فى النص .

ان عودة الروح رواية عن المثقف ابن الطبقة الوسطى المصرية فى الثلث الأول من هذا القرن ، اختياراته وانحيازاته وايجابياته والقصورات الكامنة فيه بنيويا . وليس محسن مجرد حضور الكاتب فى نصه ولسانه الناطق باسمه فيه ولكنه ايضا صورة دالة للمثقف البورجوازى المصرى ابن المرحلة . وقد يبدو للبعض اننى ابالغ — وان كنت فى واقع الامر لا افعل — حين اقول أن دلالة هذه الصورة تنسحب على المثقف البورجوازى فى مرحلة بعينها من مراحل النضال من اجل التحرر الوطنى فى البلدان المستعمرة عموما .

يستوقفنا هذا التشابه فى التوجهات لدى الكتاب البورجوازيين الوطنين العرب والافارقة والايرلنديين . يتكرر فى كتاباتهم البحث المحموم عن تاريخ مشرق فيما وراء البؤس والتخلف رغبة فى تأكيد الذات الوطنية والاعلاء من شأنها . كما يستوقفها أيضا هذا الاتجاه الى خلق صورة متألقة ومتوهجة للوطن . ان تاريخ الوطن قبل وفود الغزاة . فى منطق هؤلاء الكتاب هو النبع الصافى والفردوس وعالم البراءة . ومن هنا يلعب الحنين دورا لا يستهان به فى هذه الكتابات .

ويجد المثقف فى هذا التشبث بالثقافة الوطنية أرضا ثابتة يقف عليها فى مواجهة الشعور الطاغى بأن الثقافة الوافدة تهدد باقتلاعه ليس فقط بسبب تفوقها ولكن أيضا بسبب وعيه الحاد بهذا التفوق(٢) . ومن هنا يبدأ الكاتب بالهجوم دفاعا عن النفس .

ان توفيق الحكيم كالعديد من الكتاب البورجوازيين الوطنيين فى البلدان المستعمرة وشبه المستعمرة يواجه دعوى التفوق العرقى الاوروبى بدعوى تفوق عرقى مصرى (٢) . ولكن هذه « العنصرية » من قبل الكاتب مفهومه فى سياستها ومبررة تاريخيا بل انها ساعتها كانت تشكل موقفا تقدميا اذ كانت تحمل انحياز كاتب الرواية الى الشعب المصرى ببورجوازيته وفلاحية ضد « الآخر » الذى تقهره سواء كان أوروبيا أو تركيا أو مصريا مرتبطا بشكل مباشر بأى منهما .

ولكن الا يكتشف هذا الموقف المثالى من الفلاحين (ولا يجابى فى حينه) شيئا أبعد مما يبدو فى ظاهره ؟ وهل صحيح ان انحياز توفيق الحكيم فى **عودة الروح** الى فقراء الفلاحين انحياز أصيل يماثل انحيازه الى الطبقة التى ينتمى اليها ويعبر عنها ؟

ان الصورة الرمانسية التى يقدمها الكاتب لحياة الفلاحين الكادحين وتمجيده « لروح المعبد » التى تحكم هذه الحياة لا تكشف فقط عن نظرته الخارجية اليهم ولكنها أيضا توضح موقف البورجوازية المصرية من قضية تغيير الواقع الاجتماعى : ومن الطريف والدال معا ان رواية **عودة الروح** التى ترتبط بثورة ١٩١٩ وينطلق من أرضيتها لا تطرح أى شىء عن التغيير بل تثبت الواقع اليائس بتمجيده والتغنى بروعته ومن هنا فهى تعرى — وان تشكل غير مباشر — ذلك التناقض الذى سقطت فيه البورجوازية المصرية بين ارتباطها بالماضى ورغبتها فى الحفاظ على مظاهره وبين مشروع النهضة والتحديث المطروح عليها انجازه .

ولعل ما اقوله يتضح أكثر اذا رجعنا الى « **عصفور من الشرق** » حيث يتحول الدفاع عن الشرق الى هجوم على الانجازات المادية للحضارة الغربية كالتعليم العام والعلم التطبيقى وحق التصويت .. الخ . وحيث الجماهير «ودهماء» لا تكسبها القراءة والكتابة سوى حشو أدمغتها بسخفوقاذورات(٤) دهماء لا يصلح عقلها وقلبها الا وسائل الشرق الطبيعية فى التهذيب : « تعمير قلبها بالايمان » أى « روح المعبد » فى منطق **عودة الروح** .

ان عودة الروح ككل نص ادبى أصيل تعكس الواقع التاريخى بقدر ما تعكس العلاقة المركبة التى تربط كاتبها بهذا الواقع . ولان توفيق الحكيم ابن بار للبورجوازية المصرية فى الثلث الاول من هذا القرن فسوف يعلن

انحيــازه لفلاحى مصر فى نفس الوقت الذى يمجــد فيــه بؤسهم وكدحهم .
ان انقسام النص الى اسلوبين يكشف ان هذه الرواية التى تكتب الوحــدة الوطنية للشعب المصرى فى مرحلة بعينها من التاريخ انما تكتب ايضا طبيعة العلاقات داخل هــذه الوحدة التى تملى أن يكون الموقف من الذات (موقف المثقف البورجوازى من طبقته) مغايرا لموقفه من الآخر (فقراء الفلاحين) .

هــوامش :

(١) توفيق الحكيم ، عودة الروح ، مكتبة الآن ومطبعتها ، القاهرة ، جـ ٢ ، ص ٣٧

(٢) كان الكاتب المارتليزكى فرانز فانون من أوائل الكتاب الذين حللوا هذا الاتجــاه الى التشبث بالثقافة الوطنية والاعلاء من شانها . كما انــه كان أيضا من أوائل من اشاروا الى الخطورة الكامنة فى النظر الى الثقافة الوطنية على انها وجود ثابت ومطلق وذلك فى البحث الذى تقدم بــه الى المؤتمر الثانى للكتاب السود الذى عقد فى روما سنة ١٩٥٩ وضمنه بعــد ذلك كتــابه المعذبون فى الارض (١٩٦١) . وفى بحثه حذر فانون من أن طريق التمسك بانمطة المــاضى الحضارية لن تقــود الا الى طريق مسدود . وأكد أن موقف المثقف الذى يجعل مهمته استعراض كنوز بلاده بهدف اقناع الآخــرين بحضارته أقرب الى موقف المشــاهد الاجنبى منــه الى ابن البــلد المنشغل بتغيير واقعها .

(٣) قبل أكثر من خمســة وثلاثين عاما كتب الفيلسوف الفرنسى سارتر مقــدمة بعنــوان « أرفيوس الاسود » لمجموعة شعرية بعنوان مختارات من الشعر الزنجى والملاجاشى ضــمت قصائد لسنجور وسيزير وغيرهم . ولاحظ سارتر الصيغة « العنصرية » فى هذه الاشعار ولكنه وصفها بانها عنصرية مضادة للعنصرية ورأى فيها الطريق الوحيد الذى سوف يقود للقضاء على الفروق العنصرية .

(٤) توفيق الحكيم ، عصفور من الشرق ، مكتبة الاداب ومطبعتها ، د.ت ، ص ١٩٠

قصة قصيرة





عادل ناشد

لازلت أذكر تلك الأمسية كأنها حدثت بالأمس فقط .. ولازلت كلما مررت على ميدان التحرير ، اتوقف لحظات أسرح فيها بخيالى ، وكأننى موشك فعلا على معايشة اخرى لأحداث تلك الأمسية الرائعة .

اذكر أن هذه الأمسية كانت مع نهاية فصل الخريف .. وكنت قد فكرت ان أعطى موعدا لحبيبتى قبالة « الهيلتون » ولكن عندما تذكرت أنه سيصبح امرا مستنكرا منى ان أقابلها أمام الفندق الكبير ، ولا ادعوها الى الكافيتريا الفخمة بطلباتها الغالية .. قلت لها :

ــ ليكن موعدنا امام قاعدة التمثال القائمة وسط الميدان .

فى تمام الرابعة كما اتفقنا ظهرت .. أكاد أشم رائحة عطرها من قبل أن تعطينى يدها .. شعرت بالزهو وأنا أراها أكثر جمالا من أى مرة قابلتها فيها ، وهى ترتدى فستانا أزرق به نقط بيضاء متناثرة ، وعقدا من الاصداف البحرية يتدلى فوق صدرها .. قلت لها :

ـ لم اكن أحسب انك بمثل هذا الجمال والروعة .

تألق البريق فى عينيها ، وارتسمت بسمة على شفتيها ، وأنا أحتضن كفها الأيمن :

ـ اريد أن أمشى معك فى شوارع القاهرة كلها ..

ابتدأنا نخطو لنجتاز الميدان ، متجهين الى كوبرى قصر النيل .. حينما صاحت فجـأة وهى تنبهنى بلكزة من مرفقها :

ـ انظر .. انه مطربنا الكبير ينزل من عربته .

لابد أنه سمعها ، فقد ابتسم وهو يحيينا بايماءة من رأسه ..

اقتربت منه بفرح طفولى وقد أخذتها المفاجأة :

ـ اننا نعشق اغانيك .. فهى تجعلنا نحلق بأجنحة خيـالية ، ونسبح فى بحر الحب ولا نغرق .

اتسعت ابتسامته وهو يقـول لنا :

ـ جئت هنا لأغنى لـكم ولكل الأحبـاء والمحبين .. نرقص ونغنى ونملأ الميدان كله بأحلامنا .

ردت بنبرة غير مصـدقة :

ـ وهل هذا معقـول .. ان المـارين لم يلحظوك بعد ، وعنـدما يشاهدوك سيلتفون حولك ويمتلىء الميدان عن آخره ..

سألته :

ـ هل هو مشهد فى فيلم سينمائى ..

رد وهو يشير الى المخرج والعمـال الذين ابتـدأوا فى انزال آلات التصـوير :

ـ ونريد أن يكون طبيعيا تماما ..

ابتدأ المـارة يتوقفون ويلتفون حولنـا ، بعد أن تعرفوا على مطربهم المشهور ، وهو يحييهم ويبتسم لهم .. ثم أمسك بالميكروفون وأخذ يتـكلم وإذ بصوته يتردد عبر عديد من مكبرات الصوت الغير مرئية ، والتى يبـدو أنهـا ثبتت فى أرجـاء الميـدان :

ـ صدقونى عندما أقول لـكم ان الغنـاء الحقيقى لا يكون داخـل الاستوديوهات ، أو فى الحجرات المغلقة ، ولا حتى فى المسـارح التى لا يرتادها سوى القادرين .. ولكن الطرب الحقيقى عنـدما نغنى فى بساطة وتلقائية وبدون تكلف ..

بدأت أفواج طلبة وطالبات الجامعة فى الظهور ، وقد أسرعوا فى خطواتهم بعد أن أحسوا بأن هناك شيئا غريبا يجرى حدوثه فى الميدان .. وجميل جدا أن تراقبهم وهم سائرين .. ويمكنك أن تخمن الى اى كلية ينتمون .. فهذا يمسك بمسطرته الهندسية ، وتلك تحتضن بالطو أبيض ، وشلة أخرى تمشى متلاصقة وفى يد كل واحدة لوحة خشبية وعلبة الوان زيتية .. والكل منشغل فى الحديث والتساؤل عن هذا الشىء الغير عادى ، والذى يجرى حدوثه حول قاعدة التمثال ..

وما أن امتلأ الميدان عن آخره .. حتى انطلق صوت المطرب وهو يشدو بأشهر أغانيه :

مصر النسيم فى الليالى وبياعين الفل
ومراية بهتانة ع القهوة أزورها وأطل
ألقى النديم طل من مطرح ما أنا طليت
والقاها برواز معلق عندنا فى البيت ..

سبح الميدان كله فى صمت وسكون .. ولكن ما أن انتهى المطرب من أداء المقطع الأول ، حتى توقف عن الغناء ، وقال بصوته الرخيم :

— متعتى الحقيقية أن تشاركونى الغناء .. فالصوت المنفرد الواحد ، لا يكتمل الا بوجود أصوات من حوله ، تبرز جماله وتضيف اليه ..

تفرقت الجموع ، واتخذت أماكنها فوق العشب الأخضر ، وحول قاعدة التمثال وأخذوا يرددون :

ومصر فوق فى الفراندة واسمها جولييت
ولما جيت بعد روميو بربع قرن بكيت
ومسحت دمعى فى كمى ومن ساعتها وعيت
على اسم مصر ..

البعض يصفق على الواحدة .. ومجموعة من الشباب والفتيات امسكوا بايدى بعضهم واخذوا يرقصون على ايقاعات اللحن ..

وما أن انتهت الاغنية ، وكانت الشمس قد غربت تماما ، وابتدأت الكشافات القوية تسلط أضواءها على الميدان ، حتى فوجئت الجموع بشاب يتسلق قاعدة التمثال فى خفة ورشاقة ، ووقف فاردا كلتا يديه وكأن
يتسلق قاعدة التمثال فى خفة ورشاقة ، ووقف فاردا كلتا يديه وكأنه
يحيى الجماهير المحتشدة .. ورغم بعض صيحات الاستنكار التى طالبت باسكاته وانزاله .. الا ان الاضواء الكاشفة ما لبثت أن تركزت عليه ، والميكروفونات المعلقة اقتربت منه .. فأشار اليهم بالسكوت لحظة ، ثم صاح بصوت عميق :

ـ نحن لا نريد ان نكون « كومبارس » فى مشهد لفيلم سينمائى .
لا نريد أحدا يغنى لنا .. نحن الذين نؤلف ونلحن ونشدوا بأصواتنا ،

كأنى نسمة فوق الروابى
م البحر جاية تغرق فى سحرك
كأنى صوت النديم فى ليلك
بيصحى ناسك يشدوا حيلك ..

فى لحظات تحولت صيحات الغضب والاستنكار الى تصفيق وتشجيع ، بل ان الكثيرين رغبة منهم فى الظهور ، بدأوا يتسلقون قاعدة التمثال .. أما هو ففور انتهائه من أغنيته نزل فى هدوء ، فاحتضنته مجموعة من الشباب التفوا حوله واخذوا يرددون معه بعض الاغنيات ..

تحول الميدان بعدها الى مهرجان للرقصات والاغنيات الشعبية، كل مجموعة متجانسة التفت حول شاب واخذت تردد وراءه المواويل الصعيدية ، والاهازيج الريفية ، واغانى البمبوطية .

ولأول مرة اشعر بهذا الشىء الذى يسمونه الاندماج الى حد الذوبان .. منتبه انا تماما لعيون حبيبتى ، ولشفتيها وهى تغنى ، ويدها وهى تحتضن يدى .. وفى نفس الوقت اشعر بكل فتاة وكأنها حبيبتى ، وبكل شاب وهو يرقص فى منتهى المرح والخفة ، وكأنه انا وقد تخلى عن وقاره وخلع عنه رداء التكلف ، وعاد الى طبيعته الاولى ، حيث لا خجل ولا عقد تتحكم فى تصرفاته . وفى لحظات قليلة كنت اتوقف لأفكر ، كيف استطعت أن أندمج فى هذه الجموع الراقصة ، وأنا عمرى ما رقصت أو غنيت :

كأنى طوبة من بيت فى حارة
كأنى دمعة فى عيون سهارى
كأنى نجمة فوق الفنارة
تهدى الحيارى والبدر غايب ..

مع خيوط الفجر الاولى ، وكانت مشاعرنا قد بلغت ذروتها .. انصتنا الى مجموعة من الشباب تغنى لحنا بدأ هادئا رقيقا ، كأنه زقزقة عصافير ممتزجة بوشيوشات أغصان ورقرقة مياه .. ما لبث أن تحول الى انغام خافقة اخذت تعلو وتعلو ، وكأنها تريد أن تصعد بنا الى أعلا السماوات .. كان اللحن بسيطا جميلا ورائعا . وبشعور تلقائى كان كل من فى الميدان يشترك فى ترديد كلمات الاغنية ، التى لم نعرف من الذى ألفها أو لحنها أو ابتدأ فى شدوها ..

وما اروع ان تقف وسط الجموع ، لتشاهد شروق الشمس واشعتها الذهبية وهى تنتشر لتجلل الميدان .

كانت جموعنا تفترق كل فى طريق .. واصداء هذا اللحن الرائع مازال يتردد فى قلوبنا واسماعنا ..

أمسكت بيد حبيبتى وقلت لها فى فخر :

— هل تذكرين .. لقد كنت اول من شاهد مطربنا الكبير ..

قالت وكأنها تذكرت شيئا نسيناه :

— الغريب اننا فى غمرة انفعالنا ، لم نعد نسأل عنه ، مع أنه كان له الفضل فى تجميعنا .. ياترى هل ظل معنا ، أم انسحب فى هدوء بعد أن أدى دوره ..

قلت لها :

— المهم ان الجميع احتفلوا بموعد لقائنا .

ونحن نعبر كوبرى قصر النيل ، عدت أنظر اليها .. بدت لى لحظتها شامخة مترفعة واجمل من اى وقت مضى .. اعترانى خاطر مفاجىء باننى مهما بحثت فلن اجد مثلها فى العالم كله .. وان وجهها يصلح لأن يكون لوحة فريدة التكوين .. تجمعت ذكريات الماضى ووقع الحاضر ورؤى المستقبل . تذكرت سنوات الدراسة عندما كانت تجلس بجوارى فى المدرجات ، نتبادل المذكرات ، ونختلف فى الآراء ، ونتنافس فى عناد للحصول على اعلا الدرجات .. ورأيت الحاضر وهو يتبلور فى لقاء عابر ، أن ونحن نطوف فى شوارع المدينة المزدحمة ، ونغوص فى احباطات حياتنا اليومية .. ولكننى اشهد اننى ما رأيت المستقبل بكل روعته وبهائه ، الا فى هذه الليلة التى لا تنسى .. ولذلك فكلما مررت على ميدان التحرير .. اتوقف لحظات اسرح فيها بخيالى ، وكأننى موشك فعلا على معايشة أخرى لأحداث تلك الامسية الرائعة ..

---

* الاشعار لصلاح جاهين واحمد فؤاد نجم ..

فانتازيا جديدة.. ولعبة للأقنعة

دراسة فى أعمال بعض كتاب الستينيات فى القصة القصيرة

محمــد كشيك

حفلت حقبة الستينيات بجملة من المتغيرات ، امتدت بتأثيرها لتشمل أصعدة مختلفة ومستويات متعددة : اقتصادية واجتماعية وسياسية ، مما ساهم وبدرجة كبيرة — فى تشكيل الهياكل الاجتماعية على نحو مختلف ، فتوارت قوى موجودة ، كما ظهرت أخرى لم يكن لها أى فعالية من قبل ، وفى أثناء تلك الفترة التى صاحبت هذه المتغيرات ، بدأ نوع آخر من الصراع بين منطقين ومنطقتين يختلف كل منهما عن الآخر ، وقد تبلور شكل ذلك الصراع فى محاولات القديم — الذى كان لايزال يتمتع بحضور قوى — لترسيخ دعائمه وتثبيت أركانه ، وفى الجانب المقابل تبدت بشائر جيل آخر ، يقف على أرض مختلفة ، يعبر عن طموحات جديدة ، جيل متمرد ، لا يقبل الوصاية من أحد ، كما يعبر فى نفس الوقت عن نزوع مستمر للتحرر من صيغة قديمة فقدت قدرتها على الفاعلية والفعل .

وفى مجال التعبير الأدبى احتدم شكل ذلك الصراع ، وظهرت علاماته بوضوح ، فى ابداعات جيل جديد من الكتاب ، شكلت مجمل رؤاهم وطرائق تعبيرهم اختلافات جذرية عن تلك التى تبناها وروج لها أصحاب الاتجاه التقليدى فى الكتابة ، فظهرت اتجاهات للحداثة ترفض أية تقاليد أدبية مسبقة ، وتبتعد عن المواصفات التقليدية التى تحدد كيفية التعامل وحرفية العمل الأدبى ، وكان لازما لتلك التصورات الجديدة ، التى تحمل عبئها جيل جديد من الكتاب الرافضين ، أن تأخذ لها ملامحها ، وتستمد خصائصها من شكل تمردهم فظهر أدب الموجة الجديدة ، كرد فعل ابداعى ، يحاول عبر التجريب استحداث

اشكال جديدة مختلفة ، تقدر على التعبير بشكل مختلف كما تتجاوز المعطيات السابقة ، تلك التى تجمدت مفاهيمها للتصور الأدبى عند حدود مغلقة ، لم يكن من الممكن فى ظلها التعبير عن جوهر حركة الصراع فى شكل التغير الجديد ، واكتشاف مناطق حساسية جديدة تعبر عن جدل الواقع وتناقضات التحت .

ــ وكانت مساهمات ــ جيل الموجة الجديدة ــ ابلـغ تعبير أدبى عن حقيقة ذلك الصراع بين القديم والجديد ، فقد طرحوا بابداعاتهم المختلفة، فهما مغايرا لطبيعة التصور الادبى ، كما افصـحت توجهاتهم الفنية ــ رؤية وأداة ــ عن عمق معاناتهم (لتجسيد صورة الشخصية المصرية فى معاناتها لتناقضات التحقق المطلوب ، وفى مكابداتها صنوف الخوف والقهر والاحباط ، وفى انكماشها على ذاتها وانسحابها من ساحة المبـادرات العـامة ، وفى حنينها الى تجاوز عجزها وعجزها عن هذا التجـاوز فى آن) (١) .

ومع هذا السعى للتعبير عن مجمل هذه التناقضات ، أفصـحت الأدوات عن خصائصها ، فتغير شكل الاستعمالات اللغوية ، واختلف مفهوم القص التقليدى ، كما دخلت عناصر اخرى من علوم وفنون مختلفة لتضيف للماهية العامة للرؤية القصصية ، هذا وقد شكل ــ أدب الموجة الجديدة ــ فى جراة تناوله لكافة الموضوعات ، صفعة للتقاليد الأدبية المعروفة ، وللذوق الأدبى السائد ، فأثارت كتاباتهم العديد من الجـدل والنقاش ، فبينما شجعهم البعض بمحاولة تقييم وتقويم أعمالهم ، وقف البعض الآخر موقفا محايدا ، وان كان يتسم بالحذر المتشكك فى جـدوى وقيمة هذه الابداعات ، فتساءل لويس عوض فى نبرة لا تخلو من سخرية (هل هذا جيل معذب فعلا ، أم انه جيل يعانى من ذلك القلق الذى يجعل الأبناء يثورون على الآباء بمجرد أن يخضر شاربهم ؟) (٢) .

وقال غالى شكرى عن تمردهم (انه تمرد لا ينتظمه خط واضح)(٣) ، كما اتهمتهم سهير القلمـاوى بقلة وضـحالة معرفتهم ، خاصة فيمـا يتعلق بمسائل التراث .. ووسط ذلك كله لم تتوقف حركة التيار الجديد ، بل ظلت ترفد الواقع الأدبى بملامح جديدة ، تؤكد على استمرار التحديث فى اسلوب وشكل وطرائق كتـابة القصة القصيرة ، جمعهم فى ذلك كلـه جملة سمات مشتركة ، صارت علامات متميزة لأدب الموجة الجـديدة ، وكان أبرز تلك السمات الاقتصاد الشديد فى استخدام الكلمات ، والتقشف فى حركة دوران المفردات ، فلم يعد هناك مجال للثرثرة ، وصار للكلمة دورها المحدد فى الجملة القصصية ، فظهر ميل واضح الى حذف الزوائد والاستغناء عن أى تفاصيل أو حشو يقلل من قيمة الدفقة التعبيرية ، كمـا جمع معظمهم اتجاه نحو التكثيف ، واستخدام منطق القصيدة الشعرية فى

بناء الصور مع الاستعانة بالمعنى الدلالى بديلا عن المعنى الصريح ، فتوارت المباشرة ، وتعددت المستويات والأبعاد الرمزية فى العمل الأدبى ، وصار للقصة منطق صارم فيما يتعلق بالبناء العام ، ووحدة الرؤية وطبيعة تشكيل الحدث وتطوره ، هذا وقد لمعت أسماء موهوبة للعديد من أبناء هذا الجيل الذين تحملوا عبء تطوير القصة المصرية القصيرة ، والاتجاه بها نحو آفاق التحديث ، فكان **محمد حافظ رجب ، بهاء طاهر ، ابراهيم اصلان ، يحى الطاهر عبد الله ، محمد البساطى ، عبد الحكم قاسم وجميل عطية ابراهيم ، جمال الغيطانى** . وآخرين ممن لا يمكن حضرهم الآن .

(١)

محمد حافظ رجب

والتحليق فى سـماوات سيرياليـه

ـ يعتبر « **محمد حافظ رجب** » من أوائل كتاب الموجة الجديدة للقصة المصرية القصيرة ، واحد الذين اسهموا بابداعاتهم المستمرة فى التاريخ لارهاصات ميلاد قصة تنتمى الى حساسية مختلفة تستجيب لبواعث التحديث ، تلك التى فجرتها حركة التحولات أثناء فترة الستينيات . ذلك على الرغم من أن حافظ رجب قد بدأ أولى محاولاته فى الكتابة ـ بتواضع شديد ـ بعد منتصف الخمسينيات بقليل ، متأثرا الى حد كبير بالكتابات الواقعية السائدة ، والتى كانت تطرح فى مجملها مفهوما ضيقا ، تعكس فهما آليا لعلاقات الواقع ، كما لم يكن لها تصور واضح حول معنى الحداثة فى القصة القصيرة ، فكتب مجموعته الأولى « **غرباء** »(٤) واقعـا تحت تأثير رؤية مسبقة حددت له مجال حركته ، وحدت من قدرته على الاكتشاف وطرح فعاليات جديدة تضيف الى مفهوم الحداثة فى القصة ، ومن تلك البدايات التقليدية التى نشر معظمها فى مجموعتى « عيش وملح (٥) و « غرباء » انتقل « حافظ رجب » الى مرحلة أخرى تالية تميزت بجملة من المتغيرات الهامة التى وضعته ضمن أوائل المجددين ، وكانت محاولاته الابداعية تعكس حركة مستمرة للأمام عبر كيفيات مختلفة تستقطب اشد العناصر فعالية من أجل التاكيد على صوغ الملامح الجديدة ، وبلورة رؤية متعمقة لها خصائصها المميزة والمتميزة ، فكانت جراته المبالغ فيها ، ومناوأته الشديدة لكافة التقاليد الأدبية نوعا من الرفض لأى قيود مسبقة يمكن أن تعرقل حرية الحركة الابداعية ، أو حتى تعوق التوجيهات المطروحة والتى تهدف فى النهاية الى صياغة قصة مختلفة ، يمكن لها التعبير عن قضايا عصرنا مع الاهتمام بشكل القالب الفنى .

فكانت كل الأفكار « الماضوية » تشكل بالنسبة له نوعا من الوصاية الأدبية ، التى رأى أن من واجبه أن يتمرد عليها ويرفع فى وجهها راية العصيان ، وبلغ ذلك الرفض ذروته حينما أعلن صيحته المشهورة « نحن جيل بلا أساتذة » واصبح ذلك الرفض جزءا من حركة شاملة ، استهدفت تغيير معالم وجه القصة بمعناها التقليدى ، وبداية لخوض صراع التجارب ، والبحث عن لغة جديدة مختلفة ، فكانت « **الكرة وراس الرجل** »(٦) بمثابة التحول فى شكل وطريقة القص عند « **حافظ رجب** » فقد تبنى فهما مختلفا ، حيث لم تعد القصة عنده مجرد «حبكة» لها مقدمة ونهاية، كما لم يعد مهتما بالانساق التقليدية فى ترتيب الوقائع حسب المواضعات السائدة ، واختلف مفهوم الزمن عنده حيث أصبح بالامكان اشتباك المساحات الزمنية مع بعضها داخل حيز زمنى محدود ، وكان لابد تبعا لذلك التحول أن تختلف اتكاءاتهالفنية ، وطريقة استعمالاته لمفردات القص ، ونوع الاختيار التقنى ، فظهرت عنده عدة متغيرات جديدة ساهمت فى تشكيل عناصر رؤيته الجديدة ، فبدأ باطلاق حرية المخيلة لتستقطب ما تشاء من عناصر ، كما ترك العنان لاختياراته العشوائة ، فاستعار لغة السيرياليين فى الكتابة ، مما قد منحه حرية اكبر فى التعبير ، والدخول الى مناطق كان يصعب طرقها من قبل ، هذا وقد حاول عزل الحوائط الوهمية بين الداخل والخارج ، فاصبح استخدامه للعناصر المجازية يتم بطريقة مختلفة ، فلم يصبح المجاز عنده واسطة للتعبير عن الحدث ، بل أصبح المجاز والحدث يشكلان وجهين لعملة واحدة ، وبذلك تخلصت القصة عنده من عبء قيود كثيرة ، فاختفت تلك المسافة الواقعة بين الحلم والواقع ، وبين المعقول واللامعقول ، وصار لمنطق العبث قوانينه الخاصة ، واختلطت الحدود بين المكان والزمان ، كل ذلك يتم فى رؤية « **فانتازية** » مغرقة فى الخيال ، لكنها منغرسة فى نفس الوقت فى صلب العلاقات اليومية لحياة البشر فكانت صرخته الادبية نوعا من الاحتجاج على واقع مليء بالزيف ، وحلما بالتغيير ، وارهاصا بميلاد جديد لم يكن قد تخلق بعد .

— وفى معظم القصص التى يكتبها « حافظ رجب » رغبة محمومة لمحاولة التواصل فى عالم تحاصره الغربة ، وتكتنفه العزلة ، فهو دائما ما ينزع الى التحرر ، ساعيا الى تحطيم العوائق التى تكبله ، وتحد من رغبته فى التحليق دونما قيود ، لذلك فقد نلمح فى بعض أعماله نوعا من التشتت ، فيتوزع الحدث منطلقا من اكثر من بؤرة واحدة ، كما قد يتم عزله عن السياق العام بالانعطاف فجأة الى حدث آخر ودنما مبرر فنى واضح ، وربما تتم هذه التجاوزات نتيجة لتلك الحرية الكبيرة التى يمنحها منطق التداعى ، وما يطرحه من مفاجآت غير متوقعة ، لذلك فاننا اذا ما حاولنا الدخول الى عوالم « حافظ رجب » فسوف يفاجئنا فى معظم القصص احساس

عارم بالغربة والاغتراب ، والغرابة أيضـــا ، فغالبية النماذج التى يختارها عبارة عن رموز لعلاقات قهرية ، منسحقة ، تطحنها وقائع وملابسات لا تملك لهـــا دفعـــا ، لذلك فان « البطـــل » يبدو دائما مهزوما ، يهرب الى عزلته الخاصة ، محاولا ايجاد صيغة للتلاؤم ، لكن هـــذه العـــزلة عن الآخـــرين سرعان ما تتسع ، وتمتد مسافتها ومساحتها لتستحيل فى النهاية الى نـــوع من الاغتراب ، ليس عن الواقع ، بل اغترابا عن الذات ، فيصاب بالانفصام ، مثل ذلك الذى يحدث للبطل فى احدى قصصه **« رجل معلق فى دوسيه »**(٧) . اذ يتحدث بضميرين مختلفين للتعبير عن حالة واحدة للمتكلم (نظـــر فى وجـــه نفسه ، وجـــده شائخا ، لقد زاد عمره آلاف السنين) كما يذكر فى موضـــع آخر (فى امبابة فك مسامير جثته ، ونحى يقظته جانبا ، وفى الخامسة أيقظـــه راديو أمونه ، فنهض وأعاد تثبيت مساميره والتقط يقظتـــه(٨) ، ويســـتمر الكاتب فى تعميق حـــدة الغربة فيلجأ الى تأكيد ذلك الاحســـاس بتنمية فكـــرة « التشيىء » التى غالبا ما تقابلنا فى معظم قصصه ، فقد دأب بعض الكتاب الرومانسيين على «أنسنة» الأشياء ، وذلك بخلع صفات الانسان على الطبيعة والجماد لاكسابها نوعا من الحيوية والحياة ، أما « حافظ رجب » فقد اعتمد اسلوبا مغايرا ، وذلك بأن عمد فى معظم القصص التى كتبها الى تجريد الانسان من هويته الانسانية بتحويله الى مجرد شىء ، فيسلبه بذلك القـــدرة على الاحساس ، فيصبح وعاءا خاليا من المشاعر والعواطف ، ويكون الاغتراب أعمق تأثيرا واشد ضراوة ، ففى « الاب حانوت » نـــوع غريب من العـــلاقة تجمع (تفصل) بين الاب والابن ، حيث يتحول الاب نتيجة لتشوهات الواقـــع الى مجرد « حانـــوت » يبيع للزبائن ، له جـــدار ، وبداخله موائـــد وملاحات وموائـــد ، كما يرتدى « فوطـــة » يجمع فيهـــا القروش ، ويرفض الابن أن يتحول هو الآخر الى حانوت ، فيجاهر بالتمرد ويرفع الســـكين فى وجـــه أبيه/الحانوت (رفع السكين فى وجه الحانوت ليشق جدرانه ، فصرخ الحانوت : ترفع السكين فى وجهـــى)(٩) وحينما يشـــــهر الابن السكين فى وجـــه الأب/الحانوت ، فانه يعلن فى نفس الوقت رفضه لأن يتحول الى شىء ، حتى لو أدى به ذلك الى الاجتراء والاقدام على ارتكاب جريمة قتل الأب ، **انه يأبى أن يعيش مستلبا وفق قواعد وقوانين أملتها عليه ظروف مجتمع جائر ، وفى معظم قصص « حافظ رجب » نلمح سخطا ورفضا يكاد يصل حد العصـــيان لكل القوى التى تحاول سلبه حريته سواء تمثلت هذه السلطة فى الأدب ، الزوجة ، العشيقة ، رؤساء العمل .. الخ** ، وفى قصة مثل « الأمطار تلهو »(١٠) تتكاثف عنـــاصر مختلفة لتفصح عن طبيعة العـــالم الذى يحاصر البطـــل من كل مكان ، فهناك الأمطار التى تسقط فجأة لتغرق الســـطح حيث يسكن البطل فى غرفة صغيرة مع زوجتـــه وابنته ، وتتدافع الأحداث لتخلق حسا

مأساويا شديد الغرابة ، تلتحم فيه العناصر السيريالية مع منطقة الكابوس، لتجسد عالم الواقع بكل ما يحويه من متناقضات ، فالأمطار لا تكف عن السقوط، بينما ينسد « المزراب » الذى يقوم بتصريف المياه مما يهدد بكارثة الغرق، ويظهر البواب ، الذى يمثل فى القصة سلطة قهر من نوع آخر ، فهو يرفض — من حجرته الحالية — اسداء اى مساعدة لحل المشكلة ، بل انه حتى يرفض أى محاولة لاخراجه من حجرته ، ويخاطب البطل بقوله (يا ساكن السطح يا حقير .. انزل الأدوار الستة ، تجد الزعافة عند باب القصر) وحين يحاول البطل احضار الزعافة لتنظيف المزراب ، يهوى من فوق السلم ليتحطم عموده الفقرى — ويمكن ان نلمح ما فى ذلك من دلالات العجز — فيعود خائب المسعى مهزوما (صعدت السلم درجة درجة ، فى يدى الجلدة المقطوعة ، وفى يدى الأخرى عامودى الفقرى المكسور) ولأنه لم يعد قادرا على الفعل ، فان ذلك ينعكس على طبيعة علاقته مع زوجته ، التى تتحول فجأة الى كائن من نوع آخر ، فهو لم يعد بامكانه فعل اى شىء سوى انيجلس فوق سريره ويردد (أنا نصف رجل الآن) وفى المقابل تظهر شخصية المرأة /الزوجة تلك المرأة التى (تقهقه بغبطة كلما لطمتها قبضة المطر : تفتح كفيها .. تمتلىء الكفان بالماء. تشرب وتزوم) فهى التى تقف وسطالرجال مسروزة بهم لأنهم لم يعودوا الى الخيام وقباقيبهم فى أيديهم وسلاسل ظهورهم مربوطة فى اعمدة السرير .

التفكيك واعادة الصياغة :

— وفى قصة **«مخلوقات براد الشاى المغلى»**(١١) تتضافر عناصر أخرى لتضيف خيوطا جديدة الى النسيج العام لباقى القصص ، فنجده يعتمد ايضا على منطق التفكيك ، واعادة صياغة الأشياء على نحو آخر ، معتمدا على منطق الترابط غير السببى ، فيكون مغزى الأحداث كامنا فى مجمل علاقاتها النهائية ، فالقصة تبدأ على لسان البطل بقوله (أنا رجل تكتنفنى الغربة من كل الأركان) ، ولأن الأحداث تدور بداخل قهوة فان الأشياء والاشخاص يتخذون سمت وطابع المكان ، فالبطل يجلس بداخل علب السجائر يحفظ ماركاتها حتى لا ينسى ، بينما يقبع « فانجلى » صاحب القهوة بداخل البراد ويعود الكاتب الى استخدام لغة الفصام فهو دائما (ينظر الى وجه نفسه) و (يصعد الى مكان ذاكرته من هناك يمكنه مراقبة نماذجه الاثيرة : صبى الحلاق الأصم ، الذى يتمنى أن يصبح مثله اصما حتى يتفاهم معه ، ومن بين الكائنات التى يفرزها لنا « براد الشاى المغلى » عويس القزم ماسح الأحذية والدمية اليونانية العجوز ، وكذلك صبى الحلاق الأصم ، وذلك الأعور الغريب الذى يدخل القهوة حاملا أرطالا من الملابس المستعملة ، وما أن يصفق للسقف حتى تنفتح طاقة ، يتساقط منها

رجال عراه ، فيكسوهم بما يحمله من متاع ، وتؤكد عوالم السيريالية تلك على غرابة ذلك العالم ، كما تضفى عليـــه نوعا من الواقعية السـحرية ، التى لا تستطيع أن تخفى عمق التشوهات ، بل أنهـا تدفـع بالعمل نحـو أبعاد أخرى مختلفة ، وتغنيه بما تقـدمه من صور متلاحقة تندفـع من أعمــاق اللاشعور لتطفر فوق السطح عاكسة تفاعلات القاع ، وتناقضات التحت .

ـــ ويستمر « محمد حافظ رجب » فى مفـاجآتنا بغـرائبه الابداعية ، فيستخدم من الأساليب ما يعينه على تقـديم رؤاه ، المستمدة من وقائع عالمه النفسى ، فيعمد كما سبق أن قلنا الى تفكيك الحدث ، فيبدو فى بعض الاحيان متناقضا مع نفسه ، نتيجـة لاسلوب التداعى الحر ، كما يغيب أحيانا أخرى منطق التتابع السببى ، فيبدو البنـاء متهايلا ، ويغيب دائما قانون العلية ، فتنعدم الصلة بين الأسباب والمسببات ، ولتبدو الأشياء وكأنها منفصلة عن بعضها البعض لا يحكمها سوى قانونها الخاص الذى تتحرك وفق خصائصه دون أن يجمع شتاتها بنـاء كلى محكم .

ـــ الا انه على الرغم من ذلك كله ، فقد يبدو عدم المنطقية ، نوع من المنطق الخاص الذى ابتدعه الكاتب وبرع فيه ، فانشأ اسلوبا خاصا يعتمد على المفارقة الشديدة ، معتمدا فى ذلك على طريقة فى الأداء ، لا تفتقد للكفاءة الفنية ، متوسلا فى ذلك كله بموهبة أصيلة استطاعت أن تقـدم للأدب عامة، وللقصة القصيرة بصفة خاصة ، انجازات هامة ، متميزة دفعت بها العديد من الخطوات نحو آفاق الحداثة .

بهـاء طـاهر

(ولعبة القنـاع)

ـــ على الرغم من أن « بهـاء طاهر » لم يحظ بمثل ذلك الاهتمام النقدى الذى حظى به أبنـاء جيله ، وعلى الرغم من بعض التجـاهل الذى صاحب طلوع أعماله القليلة ، الا أن ذلك كله لم يخف حقيقة كونه طراز فريد من الكتاب ، له أسلوبه الخاص الذى استطاع به أن يطرح اسهامات متميزة فى صلب عملية تحديث القصـة المصرية القصيرة ، فقد انفـرد ـــ دونا عن أبنـاء جيله من المجددين ـــ بطريقة خاصة فى التعبير ، فلم يلجأ مثل كثيرين غيره الى اغراق نفسه فى متاهات الشكل ، بل ابتعـد كل الابتعاد عن اسـتهلاك طاقته الابداعية فى صراع التجريب ، ومن صلب عالمه نبتت ادواته ، ومن بؤرة رؤاه استمد خصائصه الاسلوبية،ظهر ذلك واضحا فى شكل تعامله مع المفردات ، فعكست طبيعة اختياراته للجمل والعبارات شـكل توجهاته ، فلم يلجـأ الى حيل التكنيك ، كما ابتعـد عن التجهيل والتعتيم ، وانتهج

منذ البداية اسلوبا واقعيا يبعد عن اى اغراب وغموض ، كما اشاح عن لغة المعميات والالغاز والتكثيف الشعرى الشديد ، وان لم تخل أعماله من بعض شاعرية ، هذا وقد استفاد الى حد كبير من الطرائق التقليدية فى لغة القص ، فيبدو لك العالم الذى يطرحه قريبا ، شديد الالفة والبساطة ، ومن هنا يكمن تميزه الخاص ، خلف ذلك القناع الذى يحاول الكاتب أن يوهمنا به تدور اكثر الاشياء غرابة ، وتكمن أكثر الاحداث لا معقولية (فما أن تقرأ بهاء طاهر دفعة واحدة حتى يتخلق فى داخلك سؤال يهتف : أى عالم غريب هذا ؟ اذ القصص كلها تصوغ لك تفاصيل عالم كابوسى مفزع الى اقصى حد ، ومقدم بألفة عادية الى أقصى حد أيضا ، وكأنما ليس فيه ما يثير الدهشة أو ما يدعوا الى الاستهجان ، اذ استحالت غرابته تحت وقع معالجة الكاتب الفنية الى نوع من الغرابة الحميمة التى يألفها الجميع(١٢) — لذلك فقد انتهج « بهاء طاهر » منذ بداياته الاولى طريقة تكاد تكون تقليدية فى كيفيات التعامل القصصى ، ربما حتى يمكنه تعرية ذلك الكامن وراء السطح ، ولتوضيح حجم المفارقة بين الخارج الخادع ، والداخل وما يحتوى عليه من غرائب وأعاجيب ، وليفصح من خلال الوسائل التقليدية خلل الواقع المصقول ، البالغ الموضوعية من الخارج ، بينما اذا ما حاولنا النظر الى ما وراء القناع فوجئنا بغير ما نتوقع ، وما لم يخطر لنا على بال ، انه عالم خاص ، استطاع « بهاء طاهر » أن يستخلص خصائصه ويصوغها فى رؤى فنية بالغة الدلالة والعمق والانضباط .

— وقصص بهاء طاهر — فى معظمها — تصور العالم **بخيوط علاقاته ، وكأنه شبكة كبيرة لابد فى النهاية من ان تسقط فيها ، تلك الشبكة التى تمد أذرعا أخطبوطية لاحتوائك فى براثنها اينما كنت ، واذا ما فكرت بانك فى منأى عن حبائلها ، فقد تكون واقعا فيها بالفعل فهذه الشبكة غير المرئية دائما ما (كانت معدة له من قبل ، ولم يكن عليه الا ان يقع فيها)**(١٣) وهناك احساس ما بالخديعة وعدم الشعور بالأمان فى عالم يمتلىء بكليهما ، لذلك فان معظم قصصه غالبا ما تبدأ بداية تقليدية شبه عادية ، لكنها لا تلبث بعد ذلك — وعبر تفاصيل دقيقة — أن تتحول الى كابوس مزعج ، وتبدأ الشبكة الجهنمية فى نسج خيوطها ، حيث تتجمع وتتضافر لتصنع حلقة محكمة لا يمكن الخروج منها ، أو النفاذ عبر حلقاتها ، مما يستحيل معه تحقيق أى نوع من العلاقات السوية ، فيغيم جو من الاسترابة ، وتبدأ الشكوك المبهمة لتحوط كل شىء ، ففى قصة « الخطوبة » (١٤) تتجمع صور مختلفة لطبيعة تلك الاسترابات فالبطل — وهو من ابناء الطبقة المتوسطة — يذهب لخطبة الفتاة التى

يحبهــا ، ويأخــذ فى الاســتعداد لهــذه المناسبة ، بارتــداء « حــلة » جــديدة ، ويتألق مثلما يفعل اى شــاب حين يتقــدم لخطبــة فتـــاة ، والقصـــة تبــدأ بدايـــة عادية ، تقليــدية ، ليس فيهـــا أى مجال لعنصر المفاجأة ، وتختفى كل التوقعات وراء التداعى المنطقى (كنت قــد اعتنيت بكل شىء . اخذنى صديق مجرب الى حلاق مشهور قص شعرى وصففه ودلك ذقنى وتقــاضى جنيها ، وبعد ذلك اشترينـــا ربطـــة عنق خضراء غاليـــة وأزرار فضية للقميص ، وفى النهـــاية عندما وقفت أمـــام المـــرآة اصبحت وكانى شخص غريب ، لـــم اكن اكثر وسامة لكنى كنت مختلفـــا : بشعر لامع وراكد كأنه ملتصق بالجلد ، وذقن لامعـــة أيضا ومحتقنة ، وياقـــة قميص صلبة ومحكمة) ويقوم « البطـــل » بعد ذلك بعمل ما تقتضيه التقـــاليد فى مثل تـــلك الاحوال ، فيذهب لمقابلة والـــد الفتـــاة ، ومـــن هنـــا يأخــذ الحــدث فى النمو على نحو آخـــر مختـــلف تمامـــا ، فمنـــذ أن يدخل الاب حتى يختلف « الايقـــاع » تماما ، وتبـــدأ عملية محاكمـــة طويلة « للبطـــل » يتعرض فيهـــا لاستجواب ، يضـــطر معـــه أن يسرد تاريخ حياته ، لكنـــه فى النهـــاية يجـــد الشبكة وقـــد أحكمت خيوطهـــا حوله ، فيخرج الى الشارع منسحقا ، مهزوما ، يائســـا (جففت عرقى قبل أن أخـــرج ، ولكن بينما كنت انـــزل الســـلم تعثرت قدمى وسقطت على وجهى ، قمت بسرعة ، وبـــدأت انفض التراب من ملابسى وجسمى ، استندت قليـــلا على مقبض البـــاب الخارجى الكبير حتى هـــدأت . كأن المقبض زهرة كبيرة مغلقـــة من النحاس) أنـــه ذلك العالم الاثير ، لدى الكاتب ، الذى يبـــدو لاول وهلة متناسقا مغلفا بقشرة رقيقة من المنطقية ، لكنه بعد أن يزيح هذه القشرة الرقيقة ، سرعان ما تكتشـــف فداحـــة ما يكمن وراء تلك القشرة من علاقات مريضة ، لا يمكن تبريرها أو اضفاء أى نوع من المنطق عليهـــا ، لأنهـــا تخضع فى النهاية لمنطـــق خاص تبنـــاه الكاتب للافصاح عن طبيعة التشقق ، وروح الخلل الذى يتخفى وراء القنـــاع الخارجى .

ـــ وغالبـــا ما يخضع شكل الحـــدث فى نموه عند بهـــاء طاهـــر ، لمجموعة من المصادفات الغريبة ، تنحرف بـــه عن مســـاره التقـــليدى ، وتقـــوده الى مـــناطق اخـــرى مختلفة ، لتفصح عن صور من المتناقضات الغريبـــة التى يحفـــل بهـــا واقـــع يخضع كل شىء فيـــه لمنطـــق غـــير مفهوم ، لا يمكن التنبؤ بأيـــة احتمالات لمـــا يمكن أن يفرزه فى كل لحظة ، فتقع الاحـــداث فجـــأة ، وتتم الانتقالات فيهـــا دون أى مبرر ، ويصبح لكل شىء قانـــونه الخـــاص ، ومنطقـــه الذى يبتعـــد فى كثير من الاحيان عن أى منطق ، ويستعصى على أى تبرير ، وقصـــة « اللكمـــة »(١٤) من القصص النـــادرة ، التى تعبر عن لغـــة عصر كامل ، وتمثل أبـــلغ تمثيل لحيـــاة غريبـــة ، حيث لا يمكن على الاطلاق التكهن بـــأى شىء ويصـــبح

تفسير الوقائع نوعا من العبث ، ومخالفة لروح المنطق العام ، ففى القصة ، يتعرض البطل ـ الذى يعمل موظفا ـ لحادث اعتداء ، ويتم فعل الضرب هكذا فجأة ، ودون أى سبب أو مبرر واضح (حدث ذلك قبل الظهر ، كنت جالسا الى مكتبى أكتب مذكرة بحالتى الاجتماعية كما امرنى رئيس القلم عندما دخل رجل متوسط الطول واخذ يشتمنى بهدوء وبصوت رتيب . فتحت فمى لانطق فلكمنى فى فكى بعنف ثم هوى بقبضته على رأسى) ولا يكون على البطل ازاء ذلك كله الا الاذعان لتلك الارادة الخارجية ، والاستسلام لها ، حيث تبدو أى مقاومة كنوع من العبث ، لانها مقاومة لاحداث تفتقد للسببيه وتستعصى على التبرير ، فكل الحوادث تنقض فجأة دون أى مقدمات ، وبلا أى تمهيد ، وبغير توقع ، ولكن يبقى دائما السؤال الذى يتردد على لسان البطل ، محاولا ايجاد أى تفسير لذلك الذى حدث (أنا ليس عندى أسرار أخفيها ، ولم أتشاجر مع أحد فى حياتى بحيث يكون عدوى ، ولكن هذا الرجل تقدم منى بمنتهى الهدوء ، ونادانى باسمى ، ثم ضربنى .. فلماذا ؟ !) ويظل السؤال دائما معلقا ، فحيث تغيب الدوافع وتنعدم المبررات ، لاتكون هناك ثمة اجابة ، ويبقى كل شىء رهنا لمصادفات لا معنى لها .

ـ ويستخدم بهاء طاهر فى التعبير عن شكل عالمه لغة بسيطة يحاكى بها صور الواقع ، فينأى عن الكلمات الغريبة ، ويلجأ الى أكثر التراكيب سهولة ، وتعبر طبيعة اختياراته عن درجة عالية من الحذق التقنى ، وقدرة تلقائية على الحكى والمتابعة والتشويق ، كل ذلك يتم بطريقة تبدو عادية ، دون ادعاء حرفية متصنعة ، لكننا غالبا ما نجد انفسنا ازاء مسافة غير مأمونة بين ما تطرحه الاشكال الخادعة ، وبين الاجواء الداخلية التى تطرحها عوالم القصص ، فما أن تنزلق القدم حتى تحتويك الشراك ، وتلتف حولك خيوط الشبكة من كل جانب ، ويكاد هذا الاسلوب أن يصبح التيمة الاساسية التى لا تخلو منها أى من أعماله ، ففى قصته الأخيرة **(بالأمس حلمت بك)**(١٥) تلح نفس العناصر السابقة ، ويتأكد ما سبق أن أشرنا اليه من خصائص تعبيرية ، فالبطل ـ الذى يعمل بمدينة اجنبية تقع فى الشمال ـ يجد نفسه محاصرا بالوحدة من كل مكان ، ولا يجد عزاءا ـ حيث يغمر الثلج كل شىء ـ سوى المرآة ، يكلم نفسه من خلالها ، فكما أن الداخل يغمره البرد والوحشة ، ففى الخارج أيضا يصرخ الجليد (كان الثلج على الرصيفين عاليا ، يمتد بساطا ناعما ولامعا على جانبى الطريق الاسود المغسول ، وكان يصنع من اغصان الاشجار العارية من الاوراق ثعابين بيضاء متعرجة ، ويمتد الشعور بالوحدة والغربة ليشمل كل شىء ، فيجعل من الاشخاص جزرا متفصلة ، فتزداد وطأة المعاناة ، ويكون الخلاص فى محاولة ايجاد لغة للتواصل عبر علاقات

الأصدقاء ، لكنهم جميعا يعانون أشـد حالات الاكتئاب ، فكمال ـ صديقه
ويكون الخلاص فى محاولة ايجاد لغة للتواصل عبر علاقات الأصدقاء ، لكنهم جميعا يعانون اشد حالات الاكتئاب ، فكمال ـ صديقه الذى يعمل فى البنك ـ يقول له فى التليفون (ان هناك ثلجا يغمر روحه) أما صديقه الآخر فتحى فيهرب الى عوالم الصوفية علّه يجد منفذا للهروب (فى هذا الاسبوع أهدانى فتحى ، زميلى فى العمل كتابا عن الصوفية ، كنا قلة من العرب نعمل فى مؤسسة عربية فى هذه المدينة ، لكن رئيس المؤسسة ومعظم العاملين فيها كانوا من الأجانب ، وفى هذه الظروف احب فتحى الصوفية) وتبوء محاولات الخروج والتواصل كلها بالفشل ، لأن هناك واقع يفرض قوانينه ، ويحدد شكل العلاقات وطريقة التعامل ، واسلوب الحياة ، فتغيب الانسانية وسط عالم تحكمه الآلة ، لكن على الرغم من ذلك كله تفصح الحياة فى تحولاتها عن وجه آخر ، وتنبت بارقة أمل تأخذ صورة علاقة جديدة بين البطل واحدى الفتيات ، تتم عبر عدة لقاءات ـ بالمصادفة ـ (كان شعرها الأصفر مقصوصا حتى رقبتها ومفروقا فى الوسط تتدلى منه خصلة مصففة بعرض الجبين ، وكان ذلك وطابع الحسن فى خدها يعطيان وجهها المستدير شيئا من الطفولة) ومن خلال تلك المصادفات التى تبدو عابرة ، تنشأ خيوط جديدة تضيف الى النسيج العام ، كما تمنح الحدث أبعادا أخرى مأساوية ـ تعمق من فداحة الجرح ، وتؤكد على مشاعر الاغتراب ، فعلى المستوى الآخر تبدأ حركة الهبوط تأخذ دورتها ، فكمال يلوذ بوحدته ، ويقبع داخل ذاته ، ليحميها ـ فى القوقعة ـ من جحيم الآخرين (أعتبر أننى أعيش فى صحراء وان شقتى خيمة . خارج العمل لا أتعامل مع أحد أبدا ، ولا أعتبر أن هناك بشرا) وهو حين يفعل ذلك انما يفعله وفق منطق خاص ، وفهم يعى حقيقة تلك الحضارة التى تحمل بداخلها علامات فنائها ، حضارة لا تحمل ـ رغم رونقها البادى ـ سوى البؤس والتعاسة والافلاس بكافة صوره وأشكاله (كل هـذه الأشياء لعب من الكرتون . البيوت العالية والمصانع الهائلة والطائرات السريعة ، والمقابر ذات التماثيل والزهور ، كل هذه لعب من الكرتون لا تخدع سوى الأطفال . انظر الى الداخل ولن تجد سوى الخراب) وتطفو الأحلام والكوابيس لتضيف برموزها عناصر أخرى ، موازية لحالة الخصام تلك التى تبسط ظلالها ، وتعكس فقدان الصلة والتواصل ، والرغبة فى الفرار (بالأمس حلمت أننى قابلت معاوية بن ابى سفيان ، وأننى كنت اتوسط عنده للصلح مع سيدنا الحسين ، فغضب معاوية وقال : ضعوه فى السجن مع طه حسين ، لكنى استطعت أن أهرب ، وركبت تاكسى فوجدت نفسى فى ميدان العتبة) ومن خلال ذلك الهذيان المحموم يتقلص الواقع ، وتزاح القشرة الرقيقة عن حقائق غريبة ، غاية فى الغرابة ، فالبطل يخوض صراعا لا فكاك منه مع

علاقة غير متكافئة ، تحمل فى طياتها اختلالات حضارة تبدو شامخة متعالية، فحينما تتوثق العلاقة بين البطل وتلك الحسناء التى يقابلها بالصدفة تقول له (يبــدو أننا نلتقى فى كل مكان) لتضــيف بذلك عناصر أخرى قدرية ، فالخيوط هى التى تحرك الشخوص وفق ارادات خارجة ، وما على هؤلاء الشخوص سوى أن يتحركوا وفق حركة الخيوط المشدودين اليها ، حتى أنه حينما تخبره « مارى » — وهذا هو اسمها — أنها قررت أن تواجهه ، لا يكون ذلك سوى احساس بالتسليم والاذعان ، وتبدأ — حين تصحبه الى منزلها — الادلاء باعترافات تفصيلية عن حياتها فى محاولة لمواجهة ذلك الحلم المطارد ، ويبدو اللقاء بينهما نوعا من تعذيب الذات ، فيتعانق مستويان يعكسان حالتين مختلفتين ، لكن يجمعهما فى نفس الوقت شــعور موحد (خارج النافذة حط غراب على شــجرة الأرز ، أخــذ يطير متخبطا بين الغصون ، وهو يبحث عن غصن لا يغمره الثلج ، وحين وجده فرد جناحى حــداده الأبدى وراح ينفضهما ثم انكمش) وفى الداخــل يتلازم نفس الاحساس ، فتنعدم لغة الحوار ، ويتقهقر العــالم الخارجى كى يفسح المجال لنوع آخر من هذيان الحضور/الغائب ، فبينما يعجز البطل عن انقاذ نفسه ، لا يصبح بمقدوره أن يقدم أى عون للآخرين (اقتربت منى وهى تزحف على ركبتيها ثم قبلتنى فى جبينى ، كانت شــفتاها باردة كالثلج ، فأمسكتها من كتفيها . ليتنى أستطيع أن أســاعدك . ليتنى أستطيع أن أساعد نفسى) وكان لابد لهذه العلاقة الغريبة أن تنتهى على نحو مأساوى ، وفق طقوس وملابسات تختلط فيها الهلاوس بالأحلام بالكوابيس ، فذلك الشرقى الغريب الذى يبدو دائما فى حالة من الهدوء ، يظل يطارد فريسته بطريقة طقسية فلا يمكنها فى النهاية أن تفلت من قبضته سوى بالانتحار ، ويكون ذلك نوعا من الخلاص الجزئى ، ويظل شبح الموت هائما ، يتجول فى المدن الباردة ليبحث عن تحققه المستحيل .

— من ذلك كله نرى أن « بهاء طاهر » قد استطاع عبر ابداعاته المتنوعة أن يقدم لنا رؤية متميزة ، اسهمت بحق فى بلورة صيغة مختلفــة للقص ، بأدوات تتميز بالسهولة والبساطة ، لكنها تنفذ الى جوهر الأشياء دون أدنى تعقيد أو ادعاء مما جعله فى طليعة ابناء جيله من كتاب الموجة الجديدة .

المراجـــع

١ ـ صبرى حافظ ـ اجنة الرؤى الجديدة ـ ملحق الطليعة الادبى ، نوفمبر ١٩٧٢

٢ ـ شفيق مقـار ـ الطليعة ، اغسطس ١٩٧٢

٣ ـ غالى شكرى ، القصة المصرية القصيرة نظريا وتطبيقيا .

٤ ـ محمد حافظ رجب ، (غرباء) ، مجموعة قصصية ـ دار الكاتب العربى ١٩٦٨

٥ ـ مجموعة قصص قصيرة بالاشتراك مع آخرين ١٩٥٩

٦ ـ الكرة ورأس لرجل ـ مجموعة قصصية ـ دار الكاتب العربى ١٩٦٧

٧ ـ من مجموعة مخلوقات براد الشاى المغلى ، دار آتون ١٩٧٩

٨ ـ المرجع السابق ص ٢١

٩ ـ من مجموعة الكرة ورأس الرجل ، قصة الأب حانوت ص ٨١

١٠ ـ المرجع السابق ص ٥٤

١١ ـ بهاء طاهر ـ مجموعة الخطوبة ، كتابات الجديد ١٩٧٣

١٢ ـ لعبة البراءة والدينونة والتحقيقات المستمرة ، صبرى حافظ ـ الطليعة سبتمبر ١٩٧٢

١٣ ـ من مجموعة الخطوبة ، قصة الأب ص ٣٤

١٤ ـ المرجع (١١)

١٥ ـ قصة قصيرة كتبت بتاريخ ١٩٨٣/١٢/٢٠ ، ونشرت بالعدد الثالث من مجلة ابداع ـ مارس ١٩٨٤



صباح الخير

شعر: محمد القدوسي

رأيتك لم أكن أبدا
أحب الفجر مثل الآن
« صباح الخير يا وطنى »
ومازالت
خيوط الليل فى الغرفة
تصب الشاى والأحزان فى كاسى
تقسم رحلة اليوم .
« جناح الفجر للشطان »
« وللميناء أقمار »
« وللخلجان ملح الأرض والنسيان » .
.. وتقسمنى
صباح الخير يا وطنى
رحلت اليك فى عقلى
رأيتك نصف أسطورة
وكان الجد حدثنى
عن الفرسان
وعمن يسرق الصورة
من العين
وأنت لديه أوراق

وتصـــوير على الجـــدران
رايتـــك ضيق مســـجون
بســـطر باهت اللـــون
رأيتك رعب مشــــنوق
على الجـــدران
صباح الخير يا وطنى
رحلت اليـــك فى عينى
رأيتك وجـــه محبـــوبى
وشمتك فـــوق اهـــدابى
صدى فلـــة
مذاق البســـمة الأولى
لـــن أهـــوى
فراشات من الرؤيـــا
تنـــام على شـــفاه النـــور اغنيـــة
فينطقهـــا مواعيـــدا
ومازالت خيـــوط الليـــل فى الفـــرفة
تطوق دفقة الاصـــباح تبحـــرنى
خلالك .. فـــاقد اللـــون
.. صباح الخير يا وطنى
رحلت اليـــك فى قلبى
رأيتك واقفاً .. جنبى
تبص بســـاعة المعصم
وترقب مقدم المتـــرو
رايتك فى قطـــار الصبح مزدحما
وصوت البـــائع الملصوق فى الحاره
رأيتك .. لـــم أكن أبـــدا أظن النـــاس جغرافيا ..
.. خريطة جسمك المتـــد فى الأســـواق أطفـــالا وتجارا ومبهورا
تراقب فى زجـــاج الليـــل لافتة
تلون خطـــوة المـــارين ما تهـــوى
تزيف لفظـــة التـــاريخ فى أذنى ..
...
...
مساء الخير .. يا وطنى ..

المطلق والنسبى فى الفكر العربى المعاصر

نمـــاذج من الادب المصرى

د. منى أبو سنه

المطلق ، من حيث هو ميل نحو الكل كامن فى الفصـل الانسانى ، هو الموحد لشتات المعرفة فى نسق معين . واغلب الظن ان هذا هو السبب فى أن تنـاول المطـلق يقع فى مقـدمة الاستجابات الانسـانية . بيـد أن هـذا التنـاول لا يتوقف على درجـة ثقـافة الانسـان فحسب . وانما يمتـد الى درجة تنـوره . ومعنى ذلك أن هـذا التنـاول ينبغى ان يرد الى النماذج الثقافية . وهذه النماذج تتجدد بالانتقاء ، والانتقـاء هـو الحاجة الأولية فى الحياة الثقـافية ، فثمة ثقافة لا تعير اهميـة لقيمـة المـال ، وثمـة ثقـافة اخـرى تجعل هـذه القيمـة أساسية فى جميـع ميـادين التنميـة . وثمـة مجتمع يقلل من شـأن التكنولوجيـا حتى فى المجـالات التى تبـدو فيهـا ضرورية للمحافظة على الحيـاة . وفى مجتمع آخر تواكب المنجزات التكنولوجية التغيرات الاجتماعية . وثمـة ثقـافة تتأسس على الموت ، وأخرى على الحياة الدنيـا ، وثالثـة على الحيـاة الاخـرى .

ولأن مفهـوم الموت أصـبح محورا للحضـارة الغربية فقـد صدرت عن هـذه الحضارة مؤلفـات عديدة تركـز على ظاهرة المـوت ابتـداء من « مـوت اللـه » حتى « موت العائلة » (١) وهـذا ما يخص الحضارة الغربيـة ، فمـاذا عن الحضارة العربيـة ؟

ثمة قصـة تروى أن الفرنسيين ، أثنـاء حملة نابليـون ، أرادوا لفت نظـر المواطنين المصريين فأطلقوا « منطادا » مملوءا بالهواء الساخن .

وكانت هـذه آخر صيحة فى الحضارة الفرنسية . وكان رد فعل المصرى على غير ما يتوقع الفرنسيون وكان على النحو التالى : « أطلق الفرنسيون عفريتا فى الهواء بقصد الوصول الى الله واهانته . بيد أن العفريت لم يرتفع الا قليلا ثم هوى » . وفى مناسبة أخرى يقال أن مصريا اخبر اوربيا : « ان ثمة شيئا مازال مطلوبا وهو قهر الموت . » فهذا هو المهم (٢) .

والموت يعنى اعدام المستقبل ورفض الابداع من اجل المحافظة على الماضى ، الى الحد الذى يتحول فيه الماضى الى مطلق . ومطلقة الماضى هى ، فى ذات الوقت ، مطلقة الموت . واذا ما استقر هذا المفهوم فى حضارة من الحضارات يصبح الموت هو المطلق الموحد لمنجزات الانسانية ، أى يتساوى الوجود مع اللا وجود .

ومن هذه الزاوية نعرض لتأثير مفهوم الموت على البنية الفوقية للفكر العربى المعاصر المصرى بطرح نموذجين أدبيين من مصر ، ونموذج نقدى من لبنان لثلاث من مشاهير الادباء ، والنماذج هى :

اغنية الموت لتوفيق الحكيم

مسافر ليل لصلاح عبد الصبور

الثابت والمتحول لأدونيس

تكشف ((**اغنية الموت**)) عن القيم السائدة فى المجتمع الريفى ، وهى قيم تدور على فكرة الموت بما لها من علاقة جذرية بالثأر الذى ينبع من الموت ويتجه اليه .. ودورة الموت ، المحكومة بالثأر ، هى المطلق الذى يحكم حياة الناس فى قرية فى أقصى الصعيد . فالابن المثقف ، العائد من المدينة حيث أبعدته أمه حتى يكتمل نضجه فينتقم لابيه المقتول ، يرفض ارتكاب جريمة الانتقام أو الثأر ، رغم تضرعات أمه والابن يتوق الى تغيير قريته المتخلفة وفقا لما رآه فى المدينة من تحديث وتمدن . وأيا كان الامر ، فان الابن لم يوفق فى اقناع أمه العنيدة . وحين وجه اليها سؤالا عن أصل الموت جاء جوابها فى هذه الكلمات الغامضة : « علم هذا عند ربك الذى يعلم الغيب » . ومسلك الأم هذا يتفق مع ملحوظة « ليفى بريل » عن مفهوم الموت فى المجتمعات البدائية حيث « يفسر الموت باسباب غير طبيعية »(٣) . ومفهوم الأم لا ينسحب فقط على الموت الطبيعى

بل على موت الآخرين بالقتل . لان « مفعول القوة الخفية » الواردة فى كلمات الام الى ابنها ، كامنة فى البرهان القبلى غير المحكوم بأية تجربة. وفى عبارة اخرى يمكن القول بأن « القوة الخفية » . قد احالت الفعل الاجتماعى ، الاخذ بالثأر وما يترتب عليه من موت ، الى مطلق .

وتأسيسا على ذلك فان الموت كمطلق غير متميز عن الحياة ، بل قد يكون بديلا عنها . وفى سياق المسرحية ، و حين يشتد الجدل بين الأم وابنها فانه يحاول ، من غير طائل ، أن يلفت انتباه أمه الى مفهوم التنمية ، وذلك حين يعرب عن رغبته فى تغيير أسلوب الحياة فى القرية ، وفى تثبيت دعائم الحياة الآمنة الوديعة لأهل القرية . يقول الابن لامه : « أن غايتى الوحيدة من المجىء أن أفتح عيون الناس على الحياة . لقد أحضرت معى الحياة »(٤) . وترد الأم العنيدة قائلة لابنها « وهذا ما كنا ننتظره بفارغ الصبر .. مثل الموتى فى انتظارك لكى تهبنا الحياة مرة أخرى » . ان الحياة فى نظر الأم ، ليست سوى استرداد شرف العائلة بفضل فعل القتل . ومن هذه الوجهة فان الحياة هى امتداد للموت . ان المنطق الكامن فى دائرة الموت — فى
الحياة هى امتداد للموت . ان المنطق الكامن فى دائرة الموت — فى
الدنيا ليست الا امتدادا للموت ، والموت ليس الا امتدادا للحياة الدنيا فى الحياة الآخرة . ومن ثم فان من يتمرد على مطلق الموت محكوم عليه بالموت بيد أمه التى ليس لها من دافع أو سلوى فى هذه الحياة سوى تنفيذ أوامر المطلق ، والحفاظ على التقاليد . ومن هذه الوجهة فان الموت ينتصر على الحياة ، والثبات على التحول .

ان الاعتقاد فى التحول المتبادل بين الموت والحياة ، على حد قول الام ، موروث من الحضارة الفرعونية القائمة على الاعتقاد فى عودة الروح وخلودها . وبهذا المعنى فان الموت يحكم الحياة ويوجهها . ومن ثم فان الحفاظ على هذا التراث يعنى أن مفهوم الموت مازال جاثما ومانعا للمصريين من تغيير الواقع الذى هو المعنى الحقيقى للتنمية .

أما فى **« مسافر ليل »** فمفهوم الموت متمايز تمايزا كيفيا ، وعلى الرغم من أن صاحب مسافر ليل يتخذ من مقولة نيتشه « موت الاله » نقطة البداية ، الا أنه يتشكك فى تأثيرها على الانسان المعاصر .

أن عبد الصبور يستجيب لفلسفة نيتشه مع طرح تأويله الخاص ، وهو تأويل يفضى الى احداث تغيير فى مقولة نيتشه ، كما أنه يفضى

الى تنـاول فلسفة نيتشــه من زاويــة العلاقــة بين القاهر والمقهور ، ومن زاويـة رؤيتـه التاريخيــة التى تدور على أن التاريخ متكرر ويستند الى النمــاذج . فــدوران التــاريخ يعنى أن المــاضى قــائم فى المستقبل ، ومتموضع فيما يسمى بظاهرة الشمولية ، وهى ظاهرة يمثلها عامل التذاكر أو « عشرى السترة » ، وهــو دكتــاتور قريب الشــبه من الاله ، فى حين أن المســافر ، وهو الانســان العــادى ، يمثل الجماهير المطحونة .

والعــلاقة بينهمــا تكشــف عن القســمة الثنائيــة بين القــاهر والمقهــور ، وهى قسمــة ناشــئة من فقــدان الانســان لهويتــه وهوية الاله . ويوجــه عامل التذاكر اتهاما الى المسافر بأنــه قاتل الاله وسارق هويتــه فيقــول :

يا عبــده .

قــف ، واســمع وصــف التهمــة
انـــت قتــلت اللــــه . .
وســرقت بطاقتــه الشــخصية
وانا علــوان بن الزهوان بن السلطان
والــــى القــــانون
فى هـــذا الجــزء من العــالم
باســمك يــا عشــرى الســترة
أفتتـــح الجلســـة (٥)

ويرفض الراكب مناقشــة المتهم فى انكــاره للتهمة ، بل انــه يواصل جديثــه عن « هجــرة اللــه لهــذا الجزء من العالم » وعن الحاجة الى تصحيح هــذا الوضع وذلك بقتــل من قتــل الاله واســتعادة بطاقتــه الشخصية وهى بطــاقة يتضح ، فى نهــاية المسرحية ، انهــا بيضــاء لا اثــر فيهــا لكائن . وفى النهــاية يمــوت المســافر بطعنــة من السائق فيكتمــل العقــاب .

يصف عبد الصبور مسرحيته « مسافر ليــل » بأنهــا « كوميديا سوداء » مشحونة بسخرية مريضة ترقى الى مستوى اليأس العــدمى ، وفكرتها المحورية أن تحول الانسان الى طاغيــة يســتلزم بالضرورة تأليــه الانســان وتمطلقه .ومن هــذه الزاويــة فان الطاغيــة (عامل التذاكر الدكتــاتور) وهــو انســان قــد تمطلق ، يحل محل « المطــلق » ، فيقتل الالــه ، ويصطنع هــوية هــذا الاله . بيــد ان الانســان ، بهذا الفعل ، انما يقتل ذاتــه بأن يغترب عن انسانيته ، ويحيلها الى مطلق . وهــذا بــدوره يفضى الى تدمير انسانية الانســان . ذلك أن الطاغية المتغطرس ،

وهو يؤله ذاتــه ، ليس لديــه الا اشــعال حــروب التدمير عبر التاريخ . ومن ثم فان عبد الصبور يتصور أن بزوغ الفاشية فى عصور التاريخ المتباينة ، ومن بينهــا العصر الحــديث ، انما هو مــردود الى اتخــاذ الانسان دور الالــه . وفى عبــارة أخرى يمكن القــول بأن النتيجــة المنطقيــة لمــوت الالــه ، فى رأى عبد الصبور ، هى مــوت الانســان .

ان المسرحية تدل على أن الطــاغية ، فى محــاولته التشبه بالاله يســلب هــوية الجماهير من حيث انهــا صانعة التــاريخ ، وصانعــة الثــورة ، ويردها الى مجــرد كائنــات مذنبــة محاصرة بجرعة وهميــة هى قتــل الالــه وســلب هويتــه ، وهى جريمة الطاغية ذاتــه ، ومن ثم فان الجماهير فى شغل شاغل من أجل تبرئة نفســها بدلا من أن تنشغل بتحــرير ذاتهــا من الطاغيــة . وبهــذا المعنى فان الجمــاهير محــكوم عليهــا بالبقــاء الابــدى فى هــذا الوهم من حيث أن القــاضى والنــائب العــام هما شخص واحــد فى الانظمة الشــمولية .

ان نظــرية «مــوت الالــه » تكشــف عن فارق كيفى بين تأويــل كل من صلاح عبد الصبور ونيتشــه . فى « تطــوز » الانســان هو منظور نيتشــه ، و « تكــور » الانســان هو منظــور عبد الصبور ، وهو منظور تاريخى متصل بالسلطة السياسية بسبب القسمة الثنائية بين الحــاكم والجماهير . وهــذا المنظور التاريخى عند عبد الصبور هو التراث الفرعونى حيث أن الملك هو الاله المعبود ، والنظــام الســياسى انعكاسى لعــلاقة الحــاكم بالجماهير كأســاس انطولوجى ملازم لوجود الانسان . والنتيجة المنطقيــة لهــذه الظاهرة الغيــاب التــام للتغير الاجتمــاعى الأصيل ، والانكــار البين لامكــان التغــير الحــق الذى يمكن تحقيقــه بالمشــاركة الفعــالة للجماهير . وانكار عبد الصبور لفاعلية الجماهير مردود الى تمطلق الحاكم ومن ثم فهو ينفى أى رؤيــة مستقبلية للتغير . ومن هذه الزاوية فانه يصبح فريســة للتراث الثقــافى المرفوض من قبله . وهــذا بــدوره يكشف عن عجز معين ، وأعنى به الهوة التى لا يمكن عبورها بين آمال الأديب فى التغير واقتناعه القبلى بالفرعونية . وهــذا العجــز ، فضلا عن أنــه يكشــف عن ايديولوجيا معينــة ، فهــو يــدل على أن الحجج المطروحة فى المسرحية اقــوى من آمــال الاديب ذاتــه .

ان النمــاذج الادبيــة الســالفة الذكر ، على الرغم من تعددها ، فانهــا تكشــف عن وحــدة رؤيــة تــدور على تجميــد المــاضى ومطلقة الموت ، وبالتالى نفى أى رؤية مستقبلية من حيــث أنهــا ضرورية للتغير المرتقب . وقــد عبر الاديب اللبنــانى ادونيس تعبيرا قــويا عن هذا النفى للتغير فى الفقــرة الملهمة التاليــة : « لم يدخل التحول فى بنيــة المجتمــع .

العربى بحيث يغير ويطور ، بل ، على العكس ، رأته الفئات السائدة خروجا وأعطته اسما يقصد منه التحقير والذم هو البدعة ، وسمت أصحابه أهل الابتداع والاهواء ، وحاربت البارزين منهم بالتشهير والقمع ، وبالسجن والقتل ، وقضت اخيرا على كل اتجاه مبدع . وكان ذلك ايذانا بانطفاء التوهج الجدلى داخل المجتمع ، وسيطرة الواحدية الاتباعية ، أى أنه كان بداية الانحلال من داخل مما كان مقدمة طبيعية للانحطاط » (٦) .

ان هذه الوحدة العضوية بين تجميد الماضى وانكار الابداع فى الثقافة العربية يفضى الى ضرورة تحليل تناول العرب للتكنولوجيا . فمن المعلوم أن العرب لا يشاركون فى انتاج التكنولوجيا ، أى أن صناعة الآلات ، من حيث انها متميزة عن استعمالها ، انما هى مسألة غريبة على العرب . ان هذا المفهوم عن غياب الصناعة ناتج من انكار التغير والابداع بدعوى صيانة الهوية الحاضرية الأصيلة . وهو ما عبر عنه أدونيس حين قال : « ان شخصية العربى هى .. شأن ثقافته تتمحور حول الماضى . ولعل فى هذا ما يكشف ، من جهة ، عن التناقض فى موقفه من الحداثة الغربية : فهو يأخذ المنجزات الحضارية الحديثة ، لكنه يرفض المبدأ العقلى الذى أبدعها . والحداثة الحقيقية هى فى الابداع لا فى المنجزات بذاتها . فهو اذن يرفض الحداثة الحقيقية : أى يرفض الشك ، والتجريب ، وحرية البحث المطلقة والمغامرة فى اكتشاف المجهول وقبوله »(٧) .

ان الآثار السيئة المترتبة لهذا الموقف على عملية التنمية فى العالم العربى لهى جسيمة للغاية . فنفى الرؤية المستقبلية والاكتفاء برؤية اثرية نابعة من الماضى أدت الى غياب الابداع وهو الصفة الحقيقية للتنمية بمعنى قدرة الانسان على تغيير البيئة والتحكم فيها . وغياب الابداع يلازمه تنمية مزيفة ناشئة من خداع بصرى أن ثمة رؤية مستقبلية فى حين أنها رؤية ما ضوية مطروحة فى المستقبل .

ان العلاج الحاسم لهذا التجمد هو نسبية المطلق ، وذلك بأحد امرين : اما أن ينعزل المطلق عما هو علمانى ، واما أن يتطبق . وقد تحقق الامر الاول فى الغرب بفضل حركة الاصلاح الدينى وبفضل التنوير . وغياب هاتان الحركتان فى العالم العربى قد عرقل ظهور التحديث والتصنيع ، وحول العرب الى مجرد مستهلكين للتكنولوجيا .

ان عزلة العرب عن عملية التنمية فى الحضارة الراهنة تطرح السؤال التالى : أين موقف العرب من الحضارة القادمة ؟

ان الفن توفلر فى كتابه « الموجة الثالثة » يبشر بموت الحضارة الراهنة وببزوغ حضارة جديدة . هذه الحضارة الجديدة « تجلب معها أساليب جديدة للاسرة ، وطرقا جديدة فى العمل والحب والحياة »(٨) . هذه الحضارة الجديدة ، أو الموجة الثالثة على حد تعبير توفلر ، لها مفاهيم خاصة . انها ، فى رأى برجنسكى ، حضارة « تكنو الكترونية » ، وفى رأى دانييل بل « مجتمع ما بعد الصناعى »، وفى رأى السوفيت « مجتمع علمى تكنولوجى » .

أما أنا فأرى أن هذه المفاهيم المتباينة عن الحضارة الجديدة انما تنبع من مؤشر مشترك ، من النسبى وليس من المطلق . ومن ثم فان التنمية الحقة تفترض نسبية المطلق كشرط أولى ، وهو شرط مفقود فى العالم العربى . ان هذا الشرط ممكن التحقيق اذا أصبح الانسان ، هذا المخلوق النسبى والمتناهى ، غاية فى ذاته ومعيارا للأشياء . ان خير خاتمة نختتم بها هذا البحث عبارة مقتبسة من الزعيم الافريقى نيريرى : « ان أقصى نجاح للتنمية لا يتوقف على المطلق وانما على النسبى أى على الجماهير » (٩) .

هوامش

(١) كريستوفر كودويل « دراسات فى حضارة تحتضر » (لندن ١٩٣٨) ، جورج شتاينر « موت التراجيديا » (لندن ١٩٦٣) ، جاك كورون « الموت والانسان الحديث » (نيويورك ١٩٦٣) ، ت التيزر وهاملتون « علم اللاهوت الراديكالى وموت الاله » (لندن ١٩٦٦) ، دافيد كوبر « موت العائلة » (لندن ١٩٨١) .

(٢) من كتاب رافائيل باتاى « العقل العربى » (نيويورك ١٩٧٣) ص ٢٧ .

(٣) ليفى بريل « العقلية البدائية » ترجمة ليليان كلير (لندن ١٩٢٣) ص ٢٧ .

(٤) توفيق الحكيم . « أغنية الموت » (دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٦) .

(٥) صلاح عبد الصبور ، من « ديوان صلاح عبد الصبور » (بيروت ، دار العودة ١٩٧٢) ص ٦٥٣ .

(٦) ادونيس ، « الثابت والمتحول » ، المجلد الاول . « الاصول » (بيروت ، دار العودة ١٩٨٠) ص ٢٧ .

(٧) نفسه ، ص ٣١ .

(٨) الفن توفلر ، « الموجة الثالثة » (نيويورك ١٩٨٠) ص ٢٥ .

(٩) ج.ك. نيريرى ، « كتابات نيريرى عن الاشتراكية » (لندن ١٩٦٩) ص ٥٨ .



أوصد مسام أذنيه حتى لا يسمع خطوات حذائه يدب فى ردهات المسجد الكبير فى قرطبة ..

اختنقت الكلمات فى حلقه وهم أن يخنق الكلب الصغير الذى يمرح بين الأعمدة الهائلة .. اصطدم بصاحبته الثرية تزدريه بعينيها وتبالغ فى احتضان عشيقها .. جحظت مقلتاه .. ابتلع ريقه .. يسرعون فى خطواتهم .. أهى السرعة التى قلبتنا الى الوراء ؟ يدعون الحضارة .. ونحن ؟ .. غصنا فى أوحال المستنقعات لنفر بها هاربين ثم نسيناها كما تأكل السمكة وليدها .. تمر به موسيقى صاخبة تركض وراءها ضفائر ذهبية .. يمسك بجيوبه ويركض هو أيضا فلا ينتهى الا الى تماثيل نحاسية .. يخفى عن مخيلته نظراته التى تصدأ أمام غبار وهمى يتصاعد من الكتل الضخمة .. يتذكر فجأة الكعبة يوم حطمت أصنامها .. لو أننى حداد لشوهت منظرها .. لو أننى رياضى لقفزت اليها ثم مارست رفع الأثقال فألقيت بها فى النهر لتحدث طوفانا يغيق العالم الى صحوتى .. لو أننى أستطيع الآن أن أنام واقفا ..

يشعر بمن حوله ينصتون الى هواجسه ، فيركن الى جانب معتم ..

عبثا يقرأ ما يحاول فهمه على الجدران .. سحقوا الآيات القرآنية .. لم يبقوا لنا هنا سوى حجارة جوفاء تردد أصداء التراتيل الغامضة التى تنبعث فى سياق فتهتز لها خيوط عنكبوت منسوجة فوق رأسه .

يجلس بعيدا على الأرض .. يعبث بأسنانه .. يهرس بأصبعه نملة تتجـول .. لا .. لا أريد أن أسـمع .. الرحمة .. هنـا .. آه .. لا أكاد أصدق .. هنـا كانت تمط الأعنـاق الى تلك العمـامة الحمـراء الزاهية التى تغطى عقلا عظيما .. تزوغ فى بصره سيقان عارية وأيـد متشابكة .. كنـا أمة واحـدة .. تشابكت أيدينا فى قـديم الزمان يتـأمل المحراب .. كنا قـوة خـارقة .. كنـا .. ثم تسرب كـل شىء من بين أصابعنا « بكنا » ومن أجـل « كنـا » .. لم يبق غيرهـا فقدسناها .

فلاش كاميرا يثيره كالبرق .. ينهض ويهرول ليكتشف آخر صـيحة فى عالم أجهزة التصوير .. تتحـول الخطـوط القـديمة فى عقله الى حروف انجليزية يسأل عن الوقت .. لا .. ليس هـذا هو الشىء الثمين الذى كنت أتمنـاه يتزلج لسـانه فى فك كالصندوق المغلـق .. يبحـث عن أشياء يأكلهـا .. تتصاعد أنفـاس من حـوله رياحا تدفعـه .. أصواتهم رعود .. يرى الشموع أشباحا .. يحـاول أن ينتشـل نظـراته من حول ظله الباهت .. تظلم الدنيـا من حوله .. تتراءى له القبة الكبيرة تكلمـه .. دع الحوائط تدور بك .. احترس أن تهـوى الى الأرض .. ها .. انك تعشـق ما نصـنعه .. تحتـرمه .. ولو علـى أنقـاض ما تعتقد به .. انظـر بهدوء .. ها هى شمسنا تتسلل لتداعب وجنتيك من خـلال الزجـاج الملون الجميل .. أفـق من كابوسك .. أغرق فى أحلامك .. ستظل تسير يمينا الى اليسار وشمالا الى الجنـوب وستتوه بينهما .. فهى طرقنـا المتشابهة .. سـتجدها فى كل مكان .. خطـوطا معتـدلة أو حتى معقوفة .. حملـق بعينيك ونم .. لسـت أول أشياعك النـائمين .. ضم أموالك الى صـدرك ونم .. لا تخف تلك الحبـائل المدلاة .. انهـا أرجوحة لك .. تذيفتك أرجوحة .. نم .. يتقـدم اليه تمثال العـذراء تحمل وليـدها .. نم وسندعوك الى مدينتنا الجميلة المقـدسة على جانب ضفة نهـر الأردن .. وقـع على الهـواء باسمك .. وقع بغير اسـمك .. لا بأس ان كنت نسيته .. فأنت فى طريقـك الى السبات العميـق .. نم وانظـر الى .. نم طويلا ..

يستلقى بصره فى أحضان الأعمدة الرخامية .. يرتعد أمام مراياها .. تتراقص فى كل منهـا صور له .. يا الله .. تتحشرج صرخـاته فى خلايا مخه .. تنهشها الديدان .. تتجمع حـوله أجنحة غربان وهميـة .. مناقيرها خنـاجر سوداء .. يحس أن السماء تنطبق فوقـه .. تتشبث ذراعاه بالهـواء .. يشعر بقدميـه تغوصان فى بئر بتروليـة عميقـة عروقه تتحـول الى أسلاك كهربائية .. يسـيل دمه دموعا لا تجرى .. يتصبب عرقه رمادا .. يصطدم بأحـد الأعمـدة .. وتنقض عليـه الأخرى .. يلوذ بالفـرار ...

الإنسان ..

في قصص محمد أبو المعاطي أبو النجا

د. محمود الحسيني



الانسان فى قصص محمد أبو المعاطى ابو النجا محور قضاياه الفكرية ، انه دائم التفكير فى الانسان ، والانسان بالنسبة له قضية كبرى ، لغز محير يحاول حله ، علامة استفهام كبيرة يحاول العثور على اجابة شافية لها .. ومن هنا يدور التساؤل الملح لمعرفة كنه الانسان ..

ويمكن تحديد هذه القضايا الفكرية المتشعبة التى تدور حول الانسان فى قصص كاتبنا فى قضيتين رئيسيتين ، الانسان محورهما : الانسان الفرد داخل مجموعة نقطة تذوب داخل المد الجماعى ويمثلها مجموعة « **الابتسامة الغامضة** » . وتدور الثانية حول تجسيم المتناقضات فى حياة الانسان ، والبحث الدائب عن المجهول ، واكتشاف الحقيقة الضائعة وتمثلها مجموعة « **الوهم والحقيقة** » . وفى هذه المجموعة يطرح علينا صورا متعددة من صراع المتناقضات ، الوهم والحقيقة ، الصواب والخطأ ، الموت والحياة ، الوجود والعدم .

يستمد الكاتب صوره وقضاياه الفكرية من واقع الحياة المحيطة به ، فى مزاوجة تامة بين الفكر والواقع . ويصور هذه القضايا الفكرية فى قالب فنى ، بحيث لا تطغى الفكرة على الصورة فى مزاوجة رائعة بين الفكر والفن وبحيث لا يشعر المتلقى بجفاف القصة أو معالجتها علاجا فكريا على حساب الشكل الفنى .

وداخل هذا الاطار الفنى المتماسك يتناول الفرد من خلال الجماعة ، ذوبانه فيها وامتزاجه بها بحيث يصبح وهو داخل المد الجماعى أسيرا فكرة تشده وتحدد اتجاهه وسلوكه . كل هذه المعانى نستشفها من القراءة الاولى لقصص : « **الابتسامة الغامضة** » ، « **سحابة الغبار** » ، « **السباق** » ، « **الاسلاك الشائكة** » مجموعة الابتسامة الغامضة . يلح الكاتب فى هذه القصص الاربع على فكرة رئيسية تتفرع عنها أفكار جزئية تتصل بالانسان وعلاقته بالمجتمع والناس والوجود ومشاغل الانسان وهمومه . وتصبح الفكرة داخل اطارها الفنى هى البطل .. ان الابتسامة الغامضة التى تولد فجأة على وجوه الطالبات فى فصل صابر أفندى فى قصته « الابتسامة الغامضة » (١) هى البطل .. يذوب الجميع داخل هذه الابتسامة الغامضة .. الطالبات

وصابر أفندى ومديرة المدرسة . الكل حائر أمام هذه الابتسامة التى لا يعرف أحد كيف تولد ولا متى تتسع وتكبر ولا كيف « يتحول الفصل كله الى وجه كبير تختلج ملامحه بتلك الابتسامة الغامضة » .. وتفشل كل محاولات صابر أفندى المشهود له بالكفاءة والصراحة والمشهود لفضله بالمثالية . يفشل فى معرفة سر هذه الابتسامة .

والبطل الذى يتحرك فى قصة « الاسلاك الشائكة » (٢) هو ذلك الشاطىء البشرى الرهيب الذى يخضع لقانون المد والجزر ، ذلك التلاحم الذى تم فجأة بين تلميذات المدرسة وبين شبان وجدوا صباح اليوم الأول من الامتحان النهائى فى فناء مدرسة الأطفال المجاورة والتى اعدت كلجنة امتحان لاستقبالهم طوال الاسبوع ..

وكما عجز صابر أفندى بكل قوته وصرامته أمام هذه الابتسامة الغامضة تعجز المدرسة المشهود لها بالصرامة ، ويفشل المعسكر المالىء لها فى ايقاف ذلك المد البشرى والالتحام الرهيب بين طالبات المدرسة المجاورة « كانت موجة المد تنبثق دائما من قلب الفناء فى صورة بنت جريئة تضع رأس الموجة ، تطاردها زميلاتها فى اتجاه الشاطىء الصلب ثم تنحسر الموجة ، وأحيانا توشك البنت أن تقع على الارض من عنف المطاردة فتمتد لها الايدى تعاونها على الوقوف ، وتنفض عنها التراب .. وتتداخل الموجات كما تختلط الضحكات المرحة ويبدو كما لو كان الجميع يرقصون على موسيقى غامضة .. » .

ويحتدم الصراع فى قصة « سحابة الغبار » بين المراة الدميمة التى تحمل طفلا صغيرا تتشبث به وتدافع عنه دفاعا مستميتا وبين الأيدى الممتدة من المجموعة الغريبة المتحلقة بهذه المراة ، تحاول انتشال الطفل وانقاذه خوفا من هلاكه . وتصبح سحابة الغبار التى تثيرها اقدام هذه المجموعة متنقلة من مكان الى مكان هى البطل . ويجد الناس فيها شيئا يتعلقون به ، يمتص همومهم ويشغل فراغهم . ويتحول الصراع فى قصة « السباق » (٣) بين بطل القصة المشترك فى سباق النيل الدولى وبين منافسيه الى صراع بينه وبين النهر من ناحية وبينه وبين المجهول من ناحية أخرى . أما الشريط البشرى الهائل الذى يمتد على طول الشاطىء فهو البطل الحقيقى فى القصة ، منه يستمد الارادة والقوة وأمامه يصبح مسئولا عن تحقيق النصر ، ومن أجله فاز بالمرتبة الاولى ومن أجله أودع المستشفى « أما هو فان قوته يجب أن تبقى دائما فى قوة هذا الشريط يشعر أنه هو الذى يصيغه وأنه هو الذى يقوده فى طريقه على طول النهر . ان

هـــذا الشريط لا يمتـــد ابـــدا الا حين يكون هنـــاك بطـــل » . ان هـــذا الشريط البشرى هو ملهمه وهـــو هدفـــه من النصر .

ويصنع النـــاس من « فتحى » فى قصـــة « نائب الرئيس » (٤) بطـــلا رغم انفه لا لشىء الا لانه أعلن ذات يوم انه قرر أن يكف عن التـــدخين ، وتصبح بطولتـــه من صنع الاخرين لا من صنع نفســـه .. ويصبح هـــذا النصر وهـــذه البطولة ســـجنا مخيفا ..

وكما كان الشريط البشرى فى قصـــة « الســـباق » دافعـــا لفـــوز البطـــل ومثـــارا لســـخطه فى نهـــاية الســـباق فى الوقت نفســـه اصبح انتصـــار فتحى فى قصـــته « نـــائب الرئيس » انتصارا وهميـــا ، مثـــار ســـخطه وتبرمـــه . ولكى يبرهن لنفســـه أنـــه صـــانع هـــذا النصر ، أشـــعل ، فى لحظـــة ســـيجارة ثم اطفأها بعد قليـــل .

ونستطيع بعد ذلك أن نضع أيدينا على اهم القضـــايا الفكرية التى ترتبط بانســـان محمد أبو المعاطى أبو النجا فى مجمـــوعته « الابتســـامة الغامضـــة » ويمكن حصرها فى :

*** المـــد الجماعى الذى يبتلع فى جـــوفه كل المحاولات الفردية .**

*** هزيمـــة الفـــرد امـــام المجموع وتلاشـــيه فى كيـــانه .**

*** اســـتعداد النـــاس لصنع بطـــولة وهميـــة .**

*** قـــد تصـــبح الحـــرية قيـــدا .**

*** البعض يصنع بطولتـــه على حســـاب نفســـه والبعض يصنعها على حســـاب الآخـــرين ..**

* * *

ويتوه انيســـان محمد أبو المعـــاطى أبو النجـــا فى مجموعته « الوهم والحقيقـــة » وســـط متناقضـــات الحيـــاة فى محـــاولة لتفـــرده واثبـــات ذاتـــه .. ويصبح طرفـــا فى صراع رهيب بين هـــذه المتناقضـــات التى تتبـــدى فى عنـــاوين قصصه : « الوهم والحقيقة » ، « الصواب والخطأ » ، « السائل والمسئول » .. وتصبح الحقيقة هى المجهول الذى يسعى الانسان دائبـــا فى البحث عنه ، وكلمـــا أمعن فى البحث كلمـــا امعنت الحقيقة فى الاختفاء . فبطل قصة « الوهم والحقيقة »(٥) ينتـــابه احساس مباغت بأن زوجتـــه تحب .. لم يكن متأكدا من شىء بقـــدر تأكده من أن زوجته تحب « وأن من تحبـــه ليس هو الصـــديق الذى فتحت له أبـــواب قلبى » .

وهنا يكون الصراع الرهيب بين الداخل والخارج الذى يضل خلاله بطل القصة الصراع بين احساسه الداخلى بأن زوجته تحب ، وبين القرائن المادية التى تثبت عكس ذلك . والصديق الوحيد الذى كان متأكدا من أنه ليس الذى تحبه زوجته قد اختفى فجأة . « حزن زوجتى لا ينتهى ومحاولاتها تجهد محاولاتى وصديقى الغائب لا يعود » ولا أحد يعرف الحقيقة » لا هو يعرفها ولا زوجته تعرفها ولا حتى صديقه الغائب يعرفها . واصبح كشف المجهول هو مأساته الكبرى .

وعندما يلتقى الراوى بزوجة صديقه فى قصته « الزيارة » (٦) تصيح فى وجهه : « ومن يعرف الحقيقة فى هذا الزمن يا سيدنا الافندى » . وعلى الرغم من أنه تمنى فى نفسه وهو يجلس مع زوجة صديقه فى بيتها « ان يدخل المنهراوى فجأة فيريحه من أن يتعب نفسه فى اكتشاف الحقيقة » فانه يفاجأ به أمامه وفى بيتها . وبالرغم من ذلك لا يعرف الحقيقة « الحقيقة تزداد تعقيدا كلما ازدادت وضوحا » .

وفى قصة « السائل والمسئول » (٧) تضيع الحقيقة بين الفئة المثقفة التى التحقت بالجيش عقب النكسة وبين الاهل فى القرية . الناس فى القرية يريدون معرفة الحقيقة ، وهؤلاء المثقفون عاجزون عن معرفة كنهها . ويبدو الالحاح على معرفة الحقيقة فى ذلك التساؤل الذى يتردد خلال القصة « ما هى المسألة اذن » ان الناس فى القرية يبحثون عن الحقيقة .. يتلمسونها من افواه العائدين من الجبهة .. وفى الجبهة يبحثون عنها فى الظلام فى عملية الاستكشاف التى يقومون بها ..

ان قصص محمد ابو المعاطى ابو النجا تثير أكثر من تساؤل .. تضع أكثر من علامة استفهام أمام الانسان وحقائق الحياة والوجود .. تختلط الرؤى والاحلام بالحقيقة ، وتضيق المسافة بين الوهم والحقيقة ، الواقع والخيال ، السائل بالمسئول ، الحذر بالثقة ، الموت بالحياة « لا يستطيع الليل أن يخفى صوت الموت وحين ترى الموت حقيقة ويصيبك فأنت أيضا ترى الحياة » وحين يصبح السائل هو المسئول تلتقى الثقة بالحذر وتوشك المعجزة أن تتحقق ويصبح « الأمل اثقل وطأة من اليأس » .. ولا تقتصر قصص أبو المعاطى أبو النجا على الجانب السلبى فى الانسان .. فقد يلتقى الضدان .. وتتكشف الحقيقة كما فى قصة « الناس والحقيقة » ...

* * *

ويستند أبو المعاطى أبو النجا على الواقع لابراز هذه القضايا الملحة .. وعلى الرغم من أن الفكرة هى البطل ، وعلى الرغم من الالحاح المستمر على ابراز جانب المأساة فى حياة الانسان ، الا انها لا تطغى على النواحى الفنية .. أن قصصه تمتاز بالتركيز الشديد رغم طولها وتكاد تكون لمحة عابرة أو دفعة شعورية ، يسخر فيها الاحداث لخدمة الموقف الذى يحس الكاتب اختياره .. وفى سبيله لابراز الفكرة يأتى الحاحه المستمر على تفصيل الجزئيات الصغيرة وتناولها من كافة جوانبها .. والتصوير الرائع لخلجات النفس وحركتها الداخلية كما فى قصة « الابتسامة الغامضة » و « السباق » وهما من أروع ما كتب أبو المعاطى أبو النجا ، بل من أروع ما كتب فى القصة المصرية الواقعية بوجه عام .

ويبرع الكاتب فى اختيار الشكل الملائم للقصة .. ذلك الشكل الذى يمزج فيه بين السرد الحكائى « الحدوته » والحديث الذاتى والمونولوج الداخلى امتزاجا قويا كما يتضح بوجه خاص فى قصة « السباق » الا انه لم يوفق فى الحديث الذاتى الهامس الذى أتى به عن عمد بين أجزاء قصة « الزيارة » فقد جاء أشبه شىء بالتعليق الصريح على الموقف وكشف ما أوحى به ..

وشخصياته تتحرك من الداخل .. وهى كثيرة الحركة كثيرة التساؤل .. تناقش وتحلل وتفكر وتبحث .. تفتش فى داخلها وتبحث فى واقعها الخارجى .. فهى شخصيات مؤثرة فى الحدث مرتبطة به ، وفى خدمة الفكر .. شخصيات قلقة حائرة دائمة البحث .. تستشعر الألم من أجل لحظة سعادة .

أما لغته فشفافة موحية .. يعرف كيف يستخدمها .. وان كان يثقلها احيانا بالعبارات التى تحمل معانى فكرية فتصيب القصة بالجفاف الذهنى .. كما يحسن استخدام الرمز الجزئى خلال السياق فتبدو خيطا فى نسيج القصة .. كما ترتبط لغته بنسيج القصة وتصبح عنصرا فعالا وأداة هامة من أدواته الفنية مما يجعل التمثيل لها أمرا شاقا حيث يمتزج الحدث بالشخصية بالرمز باللغة بالحوار ويرتبط كل عنصر بالآخر ارتباطا يجعل من القصة لقطعة حية موحية .

الهــوامش :

(١) مجموعة الابتسامة الغامضة ــ الكتاب الماسى ــ العدد (٣٧) ــ ص (٤) .

(٢) الابتسامة الغامضة ــ ص (١٢٢) .

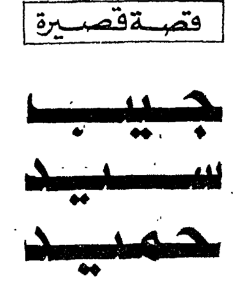
(٣) الابتسامة الغامضة ــ ص (١٤) .

(٤) الابتسامة الغامضة ــ ص (١١٢) .

(٥) مجموعة « الوهم والحقيقة » ــ قصص مختارة ــ ١٩٧٤ ــ ص (٤) .

(٦) مجموعة « الوهم والحقيقة » ــ ص (٤٣) .

(٧) مجموعة « الوهم والحقيقة » ــ ص (١٤٤) .



قصة قصيرة

جيب سيد حميد



ليلى احمد

تقف ...

ملتصقة الى المكتب الخشبى البارد ، منكسة رأسها ، تصارع دمعة مثقلة بالقهر والصدق ، تحاورها ... تتوسل اليها كى تقبع مكانها : ـ

اقدم استقالتى مدام ...

ترفع رأسها ..

تصطدم عيناها بصورة باسمة . فى برواز لامع ، تحدق فى محياه المنبسط الهادىء ، وتركز نظراتها فوق ابتسامته المريحة ، وأسنانه اللامعة تستحضر الذاكرة ..

« وأخيرا يا ابنتى ، اتصل المعهد ، ستذهبين غدا للمقابلة ؛ سأنذر لله أن أهب زوج عمتك سيد حميد ، راتبك الأول اذا تم قبولك ، فهو رجل دين ورع وصالح ، لقد حقق حلال المشاكل أمنيتى ، وبقى استلام العمل ..

نفسها موزعة يعصف فيها الاضطراب .

كيف سيكون حال أمى ؟ .. لقد كانت قبل عشرة أيام فقط توزع الحلوى فى بيت سيد حميد القديم ، وفاء للنذر الذى قطعته

---

* ليلى أحمد : صحفية بجريدة الوطن ، ومناضلة نقابية مدافعة عن حقوق المرأة الكويتية

على نفسها حال استلامى عملى ، وراتبى .. راتبى الاول لن استلمه أبدا ، فلقد نذرته هو أيضا لاحد الاولياء ، بقى ان تنذرنى انا ! .. أوف ، لماذا لم يخرس لسانى الملعون ، لماذا لم اسكت على اهانات الإستاذ يوسف ، لماذا كان على وحدى ان أتكلم من بين كل البنات ؟ .. صوت جهورى يحضر الجدران ، والنوافذ الزجاجية ، صوت فى الفصل الآخر اخترق آذاننا .

همس برعشة : انه .. الأستاذ يوسف .. يا الهى ! ..

هذا ما قاله الدكتور المحاضر لمادة علم النفس ، واخذ يرتجف .. ويتعلثم ، خطوات ثابتة وقاسية تتجه نحو فصلنا الذى بدا هو أيضا يرتبك ، لم يلق التحية ..

التفت الى زميلاتى فى الفصل ، فاذا بالرؤوس تطأطأت .. والنظرات تبلدت ، شاخصة نحو سطح الادراج ، شىء ما كان يرتجف بداخلى ، لم أعرف كنهه ، منعنى أن أخفض رأسى مثلهن .

سكون رهيب سيطر على الفصل ، يتفحصنا ..ومر بعينيه علينا ، واحدة فواحدة ، ثم انطلق صوته ..

ـ ما كل هذه الالوان ! ؟ .. لعلمكن نحن الرجال لسنا بحاجة الى اغرائكن وابتداءا من الغد ، لا أريد مساحيق من اى لون ، وتلك الأصباغ فوق وجوهكن ، لا أفهم .. لماذا كل هذه الدعوة الصارخة للرجال ، انتن هنا للدراسة .. ولستن فى ملهى ! ..

حاولت عبثا التغاضى .. وبلع لاهانته ، فشلت .. جمعت شجاعتى .. خذلتنى .. استرددتها ، يبس حلقى .. ارتجفت يداى .. وقلبى تسارعت نبضاته ..

ـ كلا .. كلا استاذ .. نحن

اقترب من درجها .. لملم يديه خلفه ، قوس ظهره ، حدق فى وجهها مبتسما بسخرية .

داست على جبنها ..

ـ نحن يا استاذ ..

قاطعها بصوت حاد : قولى أنا .. تحدثى عن نفسك ..

جاهدت فى الا تفقد قواها ، رجلاها تكادان تنهاران .. دارت عيناها بفراغ الجدران المقابل ، وقعتا على عروق رقبة الأستاذ يوسف المنتفخة لن تخون شجاعتها .. فركت عينيها . أزاحت شعرها الى الخلف بعصبية وتوتر ..

أردف الأستاذ : تملكن بضـــعة دنانير ، وتفضلن تبديدها فى شراء المساحيــق ، كل ذلك لارضــاء انوثتكن ، بينمــا فى واقـــع الأمر انتن تتزيــن للرجـــال .

أحسست بسوط الفقر يلسع ظهرى ..

انتفضت خائفـــة ، حمــرة وجهى تحولت الى اصفرار شاحب ، لــن أســكت على اهانتــه ، وليكن الطــرد جــزائى ..

ــ أنــا وغيرى ، لا نضــع المســاحيق لاغرائكم ، فأنت تعرف جيدا أننـــا .. قال مقاطعــا : لا اريــد ردا من أحــد ، التزمن بمــا قلت .. اجلسى . غسلنى لفتــرة زمنيــة ، بنظــرات كلهــا شرر وغضب ، ثــم اندفــع بثبــات نحــو بــاب الخــروج .

عامــان هما عمــر فترة الدراسة التأهيليــة ، التى سأتوظف بعدها ســكرتيرة كان المديــر العــام يتحرش دومــا ببعض فتيــات المعهــد ، مستغلا فقرهن ، أما الموسرات . فلهن النجاح ، يقــدر مدة خدمتهن فى مغامراته العاطفية ، والمعدمات منهن ، أما أن يدفعن ثمن استمرارهن سقوطا وذلا ، واما أن يفصلن ، فتواجه أسرهن الجوع بعد ذلك ..

المدير الاستاذ يوسف .. شاب فى السابعة والثــلاثين ، قصــير القامة ، عادى الملامـــح فى خديه آثار ندوب الجــدرى ، واســـع العينين ، يشــع منهما الذكــاء ، وغرور لا يحــد ، سليل اكبــر واثرى الطبقــات الاجتماعيــة .

كانت فضــيلة المشرفة على التنظيف ، امــرأة غير فاضلة ، تعقــد الصداقات مع من يشــير اليهن الأســتاذ يوســف ، ولا يهــدأ لها بال الا فى اليــوم الذى تــدس فيــه الفتـــاة فى سرير المديــر .

أتت راكضـــة بعد خــروج الاســـتاذ يوســف ..

ــ من كانت تــلك التى ارتفـــع صوتهـــا بوجود الاستاذ يوسف .. تطوعت احداهن : كانت فاطمة ..

وجهت حديثهـــا لى .. أيعقل هــذا ياناس .. فاطمة تــلك القطة الحالمة ، تعالى يا ابنتى ، ما الذى جعلك شرسة ، الا تعرفين هــذا الذى كنت تشاكسينه ، انـــه المهندس الكبير الاســـتاذ يوسف .. ان الحيطـــان ترتجف من مقدمه ، لا أحــد يجــرؤ أن يتــكلم بثقــة ، ودون تهتهـــة من مدرسين وخبراء ودكاترة .

ــ ان كنت قطة حالمة ، فمخالبى تقوم بواجبها عندما يهــين كرامتى اى مخلوق ، وليعلم مديرك ، ان حاجتنا الى اللقمة الشريفة هى التى ساقت أقدامنا الى هذا المعهد ، كم طالبة فصلت بلا مبرر ، لدرجـــة ان الاهانة أصبحت « عادة » ، وكنت أريد أن يعلم ان كرامتنا تسبق خطواتنا ..

« آه لو تعرفين ... كنت كالمصلوبة .. عارية » .

* أعلم .. اعلم ، لكنه عصبى ، تحمليه .. دعيه يقول ما يقول ، وسرعان ما سيرحل .

— أن أكون فقيرة .. هذا لا يعنى أن أسمح بكل شيء .

* فاطمـــة .. قطتى الحلوة .. انت تعلمين انى أعرف الكثير عن ظروفك السيئة ، أسرتك بحاجة الى راتبك ، انت المعيلة الوحيدة لهم ، فى ظل ظروف بائسة ، ووالد متوفى .. عاهدينى على أن تكونى مطيعة وهادئة. .. الأمر لا يحتاج الا لاطباق شفتيك .

أنا عاهدت نفسى وكرامتى ، الا أسمح بايذائهما ، ولا تنسى انى فى عداد المفصولات منذ اليوم ، لذا سأقدم استقالتى درأ للاهانة .

اتمسك بطرف عباءة أمى ، الهث خلف خطواتها الراكضة بجنون ، تقف عند البائع اليمنى الطيب ، تتبضع منه للعيد المقبل ، لاخوتى الصغار ..

صرخت : آى ..

يلتصق عقب السـيجارة المشتعلة بباطن قدمى ، اصرخ .. آى .. انفض رجلى بقوة ، أبكى بصوت مسموع .. بطن قدمى الحافية تلسعنى .. جريت نحو أمى .. شددتهـــا من عباءتها ، وفى زحمـــة انشغالها لم تلحظ دموعى ، التى غسلت وجهى ، شكوت لها بلغة طفولية .. « طاخ » .. صفعتنى ، ثم عادت لتعبث بمـــا أمامها من بضائع ..

— لا وقت لدى ايتها الملعونة .. اخوتك فى الشارع ، وأنت لا تكفين عن المطـــالب ... بنت الكلب .. اغربى عن وجهى ، قلت لك فلوسى محدودة ، لا أستطيع شراء عروسة لك ..

تنزوى .. تجلس فوق منصـــة دكان مجاور ، وتشرع فى بكاء مؤلم صـــامت ،تضـــع رجلا على رجل ، تداعب اللســـعة ببضع قطرات من لعابها .. » .

* شخصيا أقبل استقالتك ، سأعرضها على المدير العام الأستاذ يوسف ..

كان ذلك رد المسؤولة عن قسم الطالبات .

ترفع رأسها مرة أخرى نحـــو البرواز الذهبى الأنيق ، تحدق فى محياه الباسم تركز على ثغره ، تدقق فى الأسنان اللامعة ..

— اسمعن يا بنات .. سنستغل غياب فاطمة غدا ، سنعلن اضرابا عن الدراسة ، لدحر الظلم عنا جميعـــا ، سنعمل على الاتصال بالطالبات

المفصولات والمضطرات للاستقالة تحت طائل الخوف من الفصل والاهانة ، وسنرفع مذكرة احتجاج على التهديد الدائم بالطرد ، وعلى المعاملة السيئة اللاانسانية .. والشروط الأخرى التى اتفقنا عليها ..

كانت تلك المبادرة الرائعة من الزميلة صبيحة .. التى اشعلت بقلبى وميض الأمل والاشعاع .. وبدأت تساؤلات الطالبات تنهال ..

ــ وان عاند الأستاذ يوسف .. ورفض ...

* فى حال رفضه .. سنبعث نفس المذكرة ، للنشر فى زاوية القراء فى احدى الصحف اليومية .

ــ وان ركب رأسه ..

* لن يركب رأسه ، لأن المعهد يتبع وزارة تشرف عليه . ستهتم الوزارة بالاضراب ، وستعرف أسبابه .. والأستاذ يوسف ذكى ، ولن يجعل الأمور تصل الى درجة تهدد سمعته .. مكانته .

ــ ولكننى .. أ . أخاف يا صبيحة ..

* أنت وسواك مهددات بالطرد تبعا لمزاج المدير ، وفى أية لحظة . وهذا الاضراب يحتاج الى جهودنا كلنا .. لنبعد شبح التهديد المستمر .

ــ وان جرت الأمور بغير ما نريد . ماذا سيكون مصيرنا .. ومصير فاطمة .

* أنتن لن تتضررن ، لأنه اضراب يضمكن جميعا ، ولن يستطيع الأستاذ يوسف أن يفصل مائة وخمسون طالبة دفعة واحدة ! .. اما فاطمة..

قلت مبتسمة : سأتدبر أمرى .. سأرحل الآن .. قلبى معكن ! ..

تماوجت بالقلب ذكريات اليمة ، أبعدها الدهر عنى ..

النذر ..

ستحزن أمى ، فلن يكون بامكانها الوفاء بالتزاماتها الكثيرة ، تختلف الأساليب .. والبالوعة واحدة ، جيب سيد حميد .

« النذر .. سيد حميد ، والقبلة التى انتزعت من شفتى ، فى حوشهم خلف البيت القديم ، وكنت فى السابعة ، همست لأمى .. رفعت يدها ، تابعتها عيناى .. انهالت بها على وجهى ورأسى ، وبالنعال المتهرىء ، ضربت مؤخرتى ..

ــ أيتها الكاذبة .. اخرسى ، ولا تقولى لأحد كى لا يقولوا تربية تذرة ، الحق على أمها التى لم تؤدبها .

* والنعمة يمه هو ..

رفعت يدها بقسوة أكبر ، ونزلت بها على وجهى .. وباليد الأخرى قرصت أذنى ..

داستنى اقدام كثيرة راكضة ، أخرجت مخى من تجويفة رأسى ، وراحت أصابعى تعبث باحثة .

كنت أركض ..

.. فجأة .. وجدت يدا عملاقة تسحبنى ، وبخوف عين فأر فزع ، التقطت ملامح وجهه ، عينين تمتلأن بالرعب ، حملنى من نصفى .. وصوت أمى يغلش رأسى المسكين : « اسكتى .. لا تحاولى الصراخ أو الاستنجاد بأحد ، انت .. أنت السبب دائما » .. كان سيد حميد يلتفت يمنه ويسره .. صرخت .. وضع كفه العملاقة فوق فمى ، كان يسرع الخطى « لا تخافى يا ابنتى .. أنا مثل أبيك » .. صعد بى السلالم الأسمنتية برهبة ووجل ، هذا هو سطح البيت ، وتلك هى الأسرة ، وقد فرشتها عمتى أول المساء لتبرد .. أنزلنى من يديه الضخمتين ، مددنى فوق سريره ، قفزت كالأرنب المذعور للخلف ، وجلست القرفصاء وضع يده فوق ساقى اليابسة النحيلة ، صعدت يداه .. ركبتى .. تستمر فى الزحف ، تصل لفخذى .. يا الهى ! .. اصرخ ! ! .. أمى ستضربنى ضربا مبرحا ، هى دائمـــا تكرر على القول « الخطأ من البنات ، الله يزول البنات » .

ساسكت .. ولكن سيد حميد ، ماذا يريد من سروالى ..

ــ لا عم حميد .. ماذا تريد .. الله يخليك لا .. عيب ! .. أنزل جزء منـــــه ..

ــ عم حميـــد ، أمى راح تذبحنى اذا قلت لها ، أتركنى الله يخليك بروح بالحوش ، بلعب مع بنتك خديخة .

هل أصرخ .. اخاف أن يعمل بى كما أرى أمى وأبى ، فنحن نشاركهم الغرفة اليتيمة ، لا .. سأصرخ ، يقفز صوت أمى عاليا : حتى لو لم تكونى مخطئة ، فاسكتى .. هو رجل ! . . الكل سوف يتهمك ، تنازلى دائما ، استرى .. أمى تقول : « كل المصايب من البنات » لن أصرخ .. لكن .. هذه اليد الغليظة الخشنة ، بدأت تنبش فى دواخلى .. « بدأت تؤلمنى » ..

بكيـت ..

أريـــد أمـــى .. لا .. لا .. لا أريـــد أمـــى : ارجـــوك أريـــد أن أنـــزل لالعب ، أبوس ايـــدك لا تقـــول لامـــى .

صوتان يقتربان ، وتعلو ضحكات .. خطـوات قادمـة على الدرج الاسمنتى الحظ وجـه عم حميـد يمتلىء بالخـوف والذعـر .. للحظـة يلبسنى سروالى ويخبئنى تحت الملاءة والغطاء الصوفى الثقيل ، وانا ملتصقة بـه . أصـل لمنتصف جسـده ، ويدعى الرغبـة فى النـوم بهـدوء ..

ابتعد الصوتان الانثويان ، وأنـا خائفة من الاستنجاد بهما ، احداهما كانت خالتى ، آه .. لا أنسى يوم صفعتنى ، عندما أعارنى جمال الصغير دراجتـه الهوائيـة .

بدأ الصوتان بالاختفـاء ، وبدأت يد عم حميـد تعود للعمـل . مكابح السـيارة تدفع جسدى للأمام ، تنتزعنى تلك الحـركة القـوية من خضـم السـباحة فى بحر ذاكرتى ..

* آنسة فاطمة .. وصلنا لبيتـكم ..

ــ حسـنا .. شـكرا يا عم .. وفى الغـد لا تحضر الى .

نزلت بتعب من درجات الباص القليلة ، تاركة خلفى تساؤلات سائق المعهـد .

استقبلت اختى الصغيرة ارهاقى ، ضاحكة .. ناشرة عبير الفرح فوق موانىء المتآكلة .. المهجورة .. فرسمت على شفتى ابتسامة مـرة .

ــ لقـد ابتكرنا اليـوم انـا وصديقى .. طريقة نطفىء بهـا ظمأ الصـيف بالمدرسـة ..

* قـولى ما لديـك .. هـه ..

ــ كلتـانا حالتنـا « يخـزى العـين » ضعيفة ، ولا تملك أسرتـا قدرة على دفـع مصروف يومى لنـا ، فنقـوم بملاحقـة الفتيـات الميسـورات فى فتـرة الاستراحة بالمدرسـة .. ونلاحظ كل من تتـرك فى صـندوق المرطبـات زجاجتها ، وفيهـا بقـايا شراب ، فعنـدما تديـر وجهها ، تراقب احدانا الطريق ، وتخطف الأخرى الزجاجة من الصندوق ، ثـم . هـا .. هـا .. نتقـاسم المشروب بالعـدل .

تنهـدت .. وقطبت حاجبى ، فقـرأت أمى ملامحى ، سردت لهـا ما دار بالمعهـد فلطمت خدودها بانفعال غاضـب ، وبكت بكاءا مريرا ممزوجا بقهر وحرمان امتـلأ وجههـا الطفـولى بالدمـوع ، وبـدأت ترشـقنى بسمفونيـة حزينـة من العتـاب .

اجتاحنى احسـاس عـارم باليتـم ، انكفـأت داخـل نفسى ، أخفيت وجهى بيـدى ، واجهشـت معهـا بالبكـاء .

كان رنين ذلك الجهاز العصرى الكريه ، لا يتوقف عن النواح ، ركضت الصغيرة نحو نافذة الصالة الضيقة ، فلقد لفت انتباهها عصفور صغير ، حط على النافذة يرتعش من الخوف ، وهو مصاب بساقه التى تنز خيطا أحمرا من الدم ، وكان أحد شياطين الشارع قد طارده .. ليصطاده ..

قفزت الصغيرة من موقعها ، تركت النافذة ، وخطفت سماعة الهاتف ..

ـ المعهد يريدك على الخط يا فاطمة ..

ارتعبت : لا أريد أن أتحدث مع أى شيطان ..

ـ لا تخافى .. انه ليس شيطانا ، يقول انه الاستاذ يوسف .. المدير العام وبخطوات تتابعها رعشة ، وأقدام عارية مثبتة بطنها على سطح البلاط البارد ، همسة ، أوصلت به الجرأة ليطاردنى حتى فى البيت ، ليستكمل مسرحياته الهزلية ، لن أسمح له بأى تجاوز .. بألم أنا التى فقدت العمل ..

تتضح تلك البحة الحزينة ، تتوغل فى توفقهـا ، تخرج هامسة مشفوعة بكبرياء مخنوقة ، ترتكز العينين على العصفور الطريد المرتكز على ساق واحدة ، فوق دكة النافذة ..

ـ أستاذ يوسف ... أنا فاطمة .« قالت ذلك بثبات ، وتشديد على الاسم بلهجة لينة : استقالتك مرفوضة .. لقد قررت أن استمع اليكن هذا من حقكن ..

صعدت الصورة .. لا أريد ردا من أحد ، التزموا بما قلت .. اجلسى .. كانت رقبة العصفور تشرئب نحو أعلى غصن فى شجرة السدر العملاقة المزروعة فى حوش البيت بمواجهة النافذة ، وكانت المحاولات الجادة البسيطة ، تشعل لديه رغبة جامحة للتحليق مرة أخرى ، حاول .. سقط .. حاول .. وقف على رجل صحيحة واخرى نازفة ..

ـ الباص سيحضر اليك فى السابعة من صباح الغد .. هذا ما التقطته من حديث الاستاذ يوسف .

كرر المحاولة .. ارتفع .. طار ..

كانت الصغيرة تتابع محاولات العصفور ، وبدأ ان شرايينها قد امتلأت نشوة دغدغتنى سعادة خفية .. مسحت على شعرها وهمست ..

ـ لن تشربى من مرطبات الآخرين بعد اليوم .

موشح حمام الأراك

جمال الأقصرى

على التل غنى حمام الأراك
وهيج قلبى الى الذكريات
وأشعل فيه لواعج حزنى
وأوقد فيه مطال السبات
وكانت جروحى تغط بقلبى
فأضحت تتيه كفقاد وآت
وميساء كانت خيالا تهاوى
ومازال فينا بقايا سناك

على التل غنى حمام الأراك
وهيج قلبى الى الذكريات
بمزمور داود غنى الى أن
تخذه الأليف الى الصلوات
فلم يرع حقى ولم يرع نوحى
وزورق حزنى عليه رفاتى
وطارا نشاوى بغير وداع
وضما فضاء بدون التفات
سأبكى وحيدا الى أن أراك
فدعنى صموتا حمام الأراك

وعدت أضمد جرحى كأنى
رجعت لتوى من الغزوات
كبا المهر حين أضل الطريق
وسدت عليه شعاب الفلاة
وعلقت سيفى بقلبى الكسير
ودمعى تهطل فى الطرقات
علام الهديل بصوت شجى
وأنت طليق على الربوات
فإن تأت تلق سماحة روحى
بلهف لقاك وقلب ملاك

على التل غنى حمام الأراك
وهيج قلبى الى الذكريات

قصة قصيرة

الفجـــوة

صفاء الطوخى

فى ذلك الصـــباح ، وكالعـــادة المكتسبة حديثـــا ، أقفلت باب الشقة بهـــدوء ، وسرت حتى المصـــعد على اطراف أصابعى بهـــدوء أشـــد حتى لا أقلق الجيران .. فمنذ أيـــام رن الجرس ليـــلا ، اتجهت الى البـــاب بســـعادة وقلت لنفسى :

« عظيم هنـــاك من اخترق التقـــاليد وجاءنى دون موعـــد ســـابق » فتحت البـــاب الموصد بأكثر من مزلاق .. وجدته جارى الذى يقطن بالشقة المجـــاورة .. قال بالفرنســـية فى بـــرود تام وعيون زرقاء غادرتها الحياة منـــذ زمـــن :

أسف لازعاجك . ولكن أريد أن أنام ، تستطيعين سماع موسيقاك الشرقية ولكن بصـــوت منخفض) .

ذلك الصـــباح تحديدا كان الجـــو حارا وخانقا حتى بالنسبة لى أنـــا التى قـــد اشـــعر بالبـــرد عند غـــروب شمسنا .. فما بالى والفرنسيون الذين تعروا الا بما يجعل الصورة معقولة شيئا ما .

سرت فى الشارع الطويل المتجـــه الى الميـــدان ، وامامى فى المقـــابل البعيـــد يقف بـــرج ايفـــل منعكسا عليـــه اشـــعة الشمس ، والشارع من حولى ممتلىء بالبوتيكات ذات الزجـــاج اللامع حتى البريق ، والناس تسير

بسرعة وحزم غريب يصلنى عبر دقات كعوب الاحذية الصلبة .. أوقفت سيدة فى الطريق اسالها عن عنوان ، لم تنتظر لتسمع باقى العنوان وقالت بنفس العيون الزرقاء التى غادرتها الحياة منذ زمن :

« تستطيعين سؤال رجل البوليس » ، ومضت مسرعة فى طريقها، وكان برج ايفل ما يزال واقفا منعكسا عليه أشعة الشمس لتضفى عليه مزيدا من الجمال والرشاقة التى تبهر عيون السائحين من شتى بلاد العالم .

وكعادة كل الغرباء فى باريس لا املك الا الانقياد وراء عينى نحو البوتيكات وجنونها .. لكن اليوم عيناى تفتقدان البريق ، وجسدى يفقد تماما اى حرارة وأى دفء .. وابتسمت لسذاجتى فقد وصلت بى مخيلتى الى الحلم الذى تصورت فيه أنه بمجرد وصولى مصر سأجد الخمسين مليون مصريا فاتحين أذرعهم لاحتضانى ..

آه .. وكم اشعر بالبرد يلسعنى .. انني على استعداد للتنازل عن عمرى الذى مضى والذى سيجىء مقابل حضن واحد ... مقابل لحظة دفء تنبت البريق فى عينى .. تولد الحرارة فى جسدى وتبعد العروق الزرقاء فى ذراعى عن مرمى بصرى ..

وفجأة سمعت صرخة أشاقتنى من ثلوجى وصقيعى ، ما هذه الصرخة التى لم تكتمل ؟ ما هذا العويل ؟ لماذا ازدحم الشارع الباريسى بهذا الشكل القاهرى ؟ التفت .. وجدته كلبا ، يكمل صرخته ، سيارة صدمته ومضت مسرعة لتتركه يتلوى أرضا وهواءا ، خرج البائعون من محلاتهم .. النساء يصرخن بكل ما أوتين من عطف وانسانية .. صاحبته تبكى بكل ما اوتيت من نشيج مختزن وتهرع لطلب الاسعاف ..

كل الشارع الباريسى يهرع ويلتف حول الكلب ، كل العيون الزرقاء تحتويه ، العيون الزرقاء لم تغادرها الحياة منذ زمن ! والكلب تتلقفه الاحضان .. من حضن الى حضن الى حضن .

فجأة تجمدت .. فقدت عيناى البصر عن كل ما حولى الا برج ايفل .. بكل رشاقته يمتد نحوى بحديده المصمت البارد ، ويسير معتدا خطوة بخطوة يزحف . ويجسم على . يميتنى بردا وصقيعا .

تبــدا أدب ونقـــد اعتبارا من هـــذا العدد فى نشر شهادات لابرز كتـــاب الستينيات والسبعينيات . بحيث تمثل كل شهادة وثيقـــة ، تحوى الظروف التى يبدع فيها الكاتب ، وانعكاسها على نتاجه ، وتلقى الضوء فى الوقت نفسه على اسرار عالمه الفنـــى ، تبــدأ أدب ونقــد بشهادة للروائى يوسف القعيد ، وسوف نـــوالى نشر الشهادات الاخرى فى الاعداد القادمة .

كل أشجار السبعينيات لا تثمر سوى الحنظل

شهادة خاصة جدا

يوســـف القعيـــد

لا أحب الحديث عن السبعينيات باعتبارها عقدا من الزمان يسكن خانات الفعل المـــاضى أبدا . عقد مضى وانقضى واحتل مكانة على جدران ذاكرة الانســـان وراح يبحث لنفسه عن مكان على خريطة تاريخ مصر أو عن زاوية فى أرفف « الأرشـــيف » .

اتحدث عن السبعينيات التى مازالت حاضرة وممتدة وموجودة فعـــلا . رغم أن من صنع كل سلبياتها قد راح . ذهب ولكن رمـــوزه ورجاله مازالوا يجلسون على خشـــبة المسرح . لقـــد فعلهـــا وراح وأصبح زمانه أمسا . ولكن رجال الامس مازالوا فى حالة صراع مستميت مع ما يمكن أن نسميهم رجال اليوم . صراع من اجل البقاء ومن إجل الاستمرار . ان الأمس يحاول خنق اليوم ومنعه من أن يكون له غـــد يخرج من رحمه . وتلك هى مأساوية الحديث عن عقـــد السبعينيات العقد الذى مضى بحسابات الماضى والحاضر والمستقبل ولكنه مستمر وممتد وبـــاق بحسابات التأثير والتأثر والتفاعـــلات اليوميـــة .

على المستوى العام ارتفع عقد السبعينيات حتى لامس مشارف أكتوبر العظيم . ولكن عندما جـــاء الجذر الذى يعقب المـــد . خاصة عندما لا يعتمد هذا المـــد على الجماهير العريضة . صانعة أى مـــد حقيقى . عندما جـــاء هذا الجذر اكل فى مجيئه كافة الاشياء التى كانت فى طريقها الى التحقق بكافة

الأحلام المشروعة . ولذلك فهو العقد الذى جمع كل النقائض . فى سنواته الثلاث الاولى رأينـا على البعد ــ وللحظات قصيرة فى عمر الامم والشعوب خنق أكتوبر عندما تفجر وادى النيل . ولكن العقد نفسه فى سنواته السبع التى تلت السنوات الثلاث الاولى . حقق حلم سيدنا يوسف بالكامل مع تعديل طفيف فى علاقات الارقام ببعضها البعض . فى رؤيـا يوسف سبع اكلت سبعا . ولكن فى عقدنا سبع أكلت ثلاثا . وقدم العقد بالسلب كثيرا من التصفيات لما كان قائما بالفعل . وصفت حتى ما كان فى دائرة التمنى ودائرة الحلم ودائرة الامنيـات .

انـه العقد الذى ــ قبل أن ينتصف ــ لم يكن فى مصر أوبرا ولم تكن فى مصر مجلة ثقافية واحدة ولم تكن فى مصر حرية نشر قـوية وهو العقد الذى خلق جيـلا بديلا من الادباء قصار القامة صغار الموهبة . كائنـات نعم . كتـاب برقيات التأييد والاستنكار والشجب والادانة .

ويأبى العقد أن يودع مصر الا بالتناقضات قبل أن ينتهى بسنوات ثلاث كانت الصحوة ، والهزة ، والانفجار . كانت الأرض وكان الرجـال وكان الهدير ، وقبل أن يودع العقـد مصر ويمضى كان الرجل الذى رأى أكتوبر على البعاد قد سافر الى ديار شقيقة يغتصبها العـدو . سافر وعاد . قدم كل ما لديه وعاد . عاد ليفرض على بر مصر ، وللمرة الاولى ، وصفا لم يحدث من قبل . حاول أن يلوى عنق الوطن وأن يحنى الرجـال وان يقهر حتى هواء الحقول . وان يجعل التعايش مع العدو جـزءا من بنيـة الوطن . ولكن كل هذا سقط وانتهى حتى قبل أن يتركنا هذا العقد الغريب ويسافر الى خانات التاريخ .

فى عقـد السبيعينات تعرضت مصر لحالة من قليب القيم . وازدواج المعايير . **الانفتاح البضائعى والاستهلاكى قد اصبح انفلاقا رهيبـا فى ميدان الفكر . وحراس الحدود وخفر الجمارك اصبحوا يطاردون كلمـة فى الراس ، وخاطر فى الذهن ، واحساسا فى الصدر ، ولكنهم فتحوا أبواب الوطن كلها مباحة مستباحة امام كافة الاشياء والممنوعات طالما انها لا علاقة لهـا بحقول الفكر .**

والاشقاء العرب ، رفاق الرحلة والمصير والـدم اصبح الهجوم عليهم الورقة الأولى فى ملف رجال اعلام النظام . لكى تصبح من جوقة النظام ومن أهل الثقـة فيـه اشتم عربيا اولا ثم تعال لنتكلم . هكذا كان النصح .

والعدو اصبح صديقا لهم والشقيق أصبح عدوا وسمعنا لاول مرة عن الهجوم على دولة شقيقة . جارة وصديقه . كانت حـرب ١٩٥٦ ولكن بالعكس . قمنـا بهـا بحق . لأن اسرائيل ابلغته أن ثمة مؤامرة لاغتياله فقرر القيام بحرب التأديب .

جـاء المغامرون والنصابون والنهابون من كل بلاد العالم . اخذوا ولم يعطوا نهبوا وسافروا .

وذهب كاتب الى أحد كبار المسئولين لكى يشكو له من وضع متعب فى عمله . وقبل ان يتكلم الكاتب الشاكى . سأله هذا المسئول الكبير :

ـ هل سافرت الى اسرائيل .

ورد الكاتب ببساطة

ـ لا ..

وقبل ان يسأل عن العلاقة بين السفر الى اسرائيل وتقديم الشكوى ، قال له المسئول :

ـ لم تذهب الى اسرائيل وتحضر لتشكو .

وقبل ان يستوعب الكاتب الموقف كان المسئول يقول له رافعا يده بطريقة تقليدية فى منتصف المسافة بينهما .

ـ المقابلة انتهت ..

المحزن أن هذا المسئول فى نفس مكانه ونفس مكتبه حتى الآن .

وفى عقد السبعينيات اصبحت مواكب الرئيس بالألوان الطبيعية ، واصبح تلفيق التهم للشرفاء بالصوت والصورة وفى هذا العقد يقل ما لم يقل فى تاريخ البشرية كله عن الحرية والديمقراطية وارتكب فى سجون هذا العقد ضد الوطنية ما لم يرتكب من قبل . وعرفت مصر شهداء بسبب التعذيب . وفى هذا العقد اصبح الحديث عن الحياة السهلة والرخاء والحلم الغربى القادم عبر البحار يطرق أبواب مصر طالب الاذن بالدخول كلام كثير . اكثر من مياه النيل ومع هذا اتسعت مسافة التفاوت الاجتماعى وأصبحت سماء مصر تظلل تحتها من يسكن قصرا ومن يسكن قبرا . وكنا نقول فى منتصف السبعينيات أن فقراء مصر يزدادون فقرا وان الاغنياء يزدادون غنى ولكن فى سنواتها الاخيرة اكتشفنا ان الفقراء يموتون بسبب الجوع والحرمان وأن الأغنياء يموتون بسبب التخمة .

ذلك جانب من الصورة فقط فعقد السبعينيات هو الذى شهد أكبر قدر من المقاومة الشعبية فهو عقد ثورة يناير ١٩٧٧ وعقد ثورة « الماستر » حيث جاءت مجلات الاحتجاج الواعى والمنظم وهو عقد لجنة الدفاع عن الثقافة القومية وهو عقد لجنة الدفاع عن الحريات وهو عقد لجنة مقاومة السينما الصهيونية فى مصر وهو عقد لجنة مناصرة الشعبين الفلسطينى واللبنانى . وهو عقد رفض بيع هضبة الأهرام ورفض بيع تليفزيون مصر ورفض بيع مؤسسة السينما المصرية . ورفض تحويل مياه نهر النيل الى « نيوزمزم » وهو عقد بطولات معرض القاهرة

الدولي للكتاب . وهو عقد رفض التطبيع مع العدو الصهيوني وهو عقد التواصل الشعبي المصري العربي وعقد الارتباط الحميم بالقضية الفلسطينية والارتباط بقوى التقدم في العالم كله .

وقد حدث هذا في مواجهة نظام الحكم الذي كان معاديا لكافة هذه المعاني . وهذا يصور البطولة الفعلية .

انتقل الآن من العام الى الخاص ..

فالمسافة بينهما لا وجود لها اصلا ..

في سنوات العقد الاولى أصدرت أخبار عزبة المنيس ، البيات الشتوى ، أيام الجفاف ، طرح البحر .

حزينا سأتحدث عن هذه الأعمال التي صدرت . ذلك ان الصمت تجاه هذه الأعمال قد تقوى حدود الاهمال وتخوم الانشغال الى حالة من التجاهل المتعمد . سأتحدث عن الاعمال التي صدرت . والتي جاء الضوء الكاشف اليها من بعيد . من خارج الوطن . من خارج مصر ، ذلك ان الوطن نفسه كان قد تحول — ولايزال حتى الآن للأسف — الى قطة عجوز هرمة لا عمل لها سوى أكل ابنائها بدون رحمة والابناء انفسهم تحولوا الى حالة هستيرية من نهش الآخرين . يأكل بعضهم لحم البعض الاخر . وعندما لا يوجد الآخرون كانوا يقومون بعملية نهش الذات .

هذه الاعمال التي صدرت في سنوات السبعينيات الأولى كانت تنويعات مختلفة على لحن بكائي . كنت اقف مصابا بحالة من الفزع أمام صدمة يونيو ٦٧ . هذه الصدمة التي جعلت حلم زماني وحلم جيلي يتناثر ويتفتت في كل مكان . كنت أحاول جمع فتات الضوء ، ضوء الستينيات المتناثر قبل أن يتوه منا الى الأبد .

« **في الأسبوع سبعة أيام** » قصة طويلة تتحدث عن أكتوبر الحلم ، أكتوبر المشارف البعيدة ، أكتوبر الصحوة ، أكتوبر الخفقة . ولكني عدت الى نفس الحدث بعد ذلك في : « الحرب في بر مصر » اتكلم من جديد عن الشهداء وعن المستفيدين . عن صناع ما جرى وعن الذين استفادوا منه عن الدم الذي روى التراب الوطني وعن الذين حولوا هذا الدم وذلك التراب الى مشروعات استثمارية . واتكلم أيضا عن أن العدو لم يكن أمام المقاتلين فقط . كان العدو في الخلف . ان الدرس الذي لم نتعلمه من هذه الحرب . أن كل رصاصة انطلقت باتجاه العدو الأمامي كان لابد من وجود رصاصة أخرى مثلها تماما تطلق الى الخلف .

كانت المسافة بين حرب تحرير التراب الوطني التي جرت في ميادين القتال . وحرب تحريك القضية والتي جرت فصولها عبر أسلاك التليفونات وفي الغرف المغلقة . هذه المسافة كانت طويلة وكانت كافية لكى تبدد حلما من أحلام الوطنية المصرية في هذا العقد.حلم أن يحمل المصرى سلاحه وأن يحرر تراب وطنه بالسلاح وأن يضع مقولة : ان ما أخذ بالحرب لا يمكن استرداده سوى بالحرب . يضعها موضع التنفيذ .

يحدث في مصر الآن : كتبتها وعيني على هذا التدهور الذي جرى . كان الجزر قد أصبح كاسحا وعندما شاهدت المعونة الامريكية تظهر في قريتي وعندما أدركت خطورة تأثير الحلم الأمريكي . وعندما قرأت لمن يقول : ن استقبال نيكسون في مصر كان بمثابة استفتاء على مستقبل أمريكا في المنطقة امسكت القلم وكتبت . كتبت أدبا يواجه اللحظة ولا يهرب منها . نشرت الرواية على حسابي .. بعد الظروف التي واجهتها وبعد احجام دور النشر عن نشرها . قرأها « مثقفوا العالم الثالث » أقصد مثقفي المقاهي والبارات ولحظات نصف اليقظة وكل الغيبوبة . قالوا انها منشور سياسي وليست رواية .

عندما جاء أحمد المديني الكاتب المغربي المعروف الى مصر وجلسنا نتكلم اقترح الرجل — بدلا من الحديث في سير الناس أن نتكلم في قضية نثيرها . واقترح أن نتحدث عن رواية « يحدث في مصر الآن » من زاوية محددة : امكانات الابداع الأدبي في مواجهة زمن ردىء وظروف صعبة .

استنكر ((**عبده جبير**)) الفكرة . رفضها ووقف وقال كيف نناقش أسوأ رواية ليوسف القعيد ؟ ! لم يكن موقفي هو الدفاع فلست متهما . على الأقل قلت كلمتي بأكبر قدر من الصدق . كان الموقف هو الحزن والسبب ادراكي التام أنه لا أحد منهم يقرأ . وأن المسألة مسألة أحكام عامة يتوصل اليها البعض ويستريح لها الآخرون وتمضي الحكاية .

الوحيد من أبناء جيلي الذي تحمس لهذه الرواية وكتب عنها مقالا لا توجد لدى نسخة منه الآن لأنه نشر خارج مصر كان صنع الله ابراهيم . وأعتقد أن ذلك موقف كبير منه لأنه كبير . والوحيد من الذين يكتبون في صحف ذلك الزمان الذي كتب عنها كان علاء الديب ثم لا شيء سوى الصمت .. حتى **علاء الديب** فقد قرر أن يقابل الأعمال الأخرى التي صدرت بصمت أيضا .

أعود بذاكرتي الى « بانوراما » هذه السنوات العشر لاكتشف أن موقف الحليف كان متطابقا في جوهره مع موقف العدو .. وأقارن ذلك بواقعة محددة : بعد نشر ترجمة روايتي الحرب في بر مصر الى اللغة الروسية في موسكو بأسبوعين . كان مندوب جريدة الوطن الكويتية يسأل الكاتب

السوفييتى الكبير جنكيز اتيماتوف عن الأدب العربى وقراءاته فيه . وتحدث الرجل عن روايتى وذهلت . لأن الرجل قرأ . فى حين انه لا احد يقرأ من الذين نلتقى بهم هنا كل يوم . أولئك الذين لا عمل لهم سوى طحن الكلمات والعوم فى بحار من الظواهر الصوتية اليومية .

على المستوى الشخصى علمتنى سنوات هذا العقد الذى مايزال موجودا فعلا انه لا أمان سوى فى غرفة مكتبى . لا آمن على نفسى الا بعد التأكد من اغلاق باب المكتب جيدا . ولا تعرف الابتسامة طريقها الى وجهى الا وهو مدفون بين دفتى كتاب ولا اشعر اننى أقف فوق تراب الوطن الا عندما امسك القلم واكتب .

كان هذا العقد اكثر عقود جيلنا وجعا مازالت قضية الارتباط بالآخرين الوجع الذى لا علاج له . يخلو زماننا من التآليف ومن دفء الآخرين . كل زائر جاء ويجىء الى هذا الوطن تصيبه حالة من الذهول بسبب ضخامة الحركة الوطنية ولكنه عند الدخول فى تفاصيلها الصغيرة . يهمس فى أذنى :

ـ كيف تصنعون هذه المعجزة وانتم على المستوى الفردى كل واحد منكم بين اسنانه قطعة من لحم اخيه ؟ !

ولاننا جميعا لم نواجه هذه القضية فقد اوصلتنا الآن الى مأزق البحث عن الخلاص الفردى فى زمن لا يوجد فيه سوى كل اشكال الخلاص الجماعى .

روايتى الأخيرة « **شكاوى المصرى الفصيح** » رواية من ثلاثة أجزاء . الجزء الأول « تولى الأغنياء » وقد صدر فى سبتمبر ١٩٨١ والجزء الثانى صدر أخيرا . والجزء الثالث والأخير انتهيت منه ولم أدفع به الى المطبعة بعد . صدرت هذه الرواية وكأنها لم تصدر .

وقد تصورت أن الظروف التى صدرت فيها هى السبب . فقد نزلت الى الأسواق قبل مذبحة سبتمبر بيومين فقط قبل أن يسجن العقل المصرى . ثم صدرت منها طبعة ثانية فى بيروت فكأنه لم يصدر . . واحترت فى سبب هذه الظاهرة الغريبة . ولكن ــ وبعد نشر كتاب خريف الغضب **لمحمد حسنين هيكل** وفيه استعارة منها . اصبح كل من يقابلنى يسألنى :

ــ هل لك رواية اسمها : شكاوى المصرى الفصيح ؟ ! اين اجدها وبكم ؟ واين الجملة التى استشهد بها فى خريف الغضب ؟ !

ان الحكايات من هذا النوع . تبدو مثل الهم على القلب وهى ليست حالات فردية . وانما هى حالات عامة تثير مسألة أساسية وهى المواطنة . ماذا تعنى هذه المواطنة ؟ اننى أقف طويلا أمام هذا المعنى بنماذج متعددة . ماذا يعنى الوطن لنا جميعا ؟ ربما يعنى جمع الملايين بالنسبة للبعض ولكنه يعنى

للمثقف الذى لا يملك سوى قلة فرصة تحقيق ذاته وجوهر هذه الفرصة هو الفعل والقول والكتابة .

فهل يتحقق هذا للجميع ؟ هل يتحقق لدى الدولة ؟ هل يتحقق حتى لدى المعارضة ؟

اسأل ولا اجيب واكتفى بالنماذج فقط .. واقول :

اى وطن هذا يغتال ابناءه ؟

لقد اختلف كاتب مثل يوسف ادريس مع الدولة فأصدرنا جميعا حكما باغتياله . أسقطناه من كافة الحسابات واعتبرناه كأنه لم يكن . فى هذا العام يكمل يوسف ادريس ٣٠ سنة على صدور مجموعته القصصية الاولى « أرخص ليالى » ومع هذا فان صحيفة عراقية هى جريدة الجمهورية وكاتب عراقى هو عبد الستار ناصر احتفلا بهذه المناسبة . وعندما قرأت ما كتبه عبد الستار ناصر سألت نفسى :

- من قتل **يوسف ادريس** فى مصر ؟

. ولم اجد اى اجابة .

اى وطن لا يفكر فى منح الأمان لمفكر كبير يسكن تلافيف مخى منذ ربع قرن هو **جمال حمدان** . اقول يمنحه الامان لا ان يمنحه جائزة فأنا لا احترم جوائز هذا الزمان ولا احترم من يحصلون عليها .

اى وطن تشن فيه حملة ضد كاتب مثل الدكتور **لويس عوض** ولا يناقش فكره . لا نقدم رؤيا فى مواجهة رؤيا ولكننا نعود الى القرون الوسطى ..

اى وطن لا يمكنه الان اعادة نشر مقالات كاتب تنشر فيه قبل نصف قرن مضى .

اى وطن يهاجم فيه كاتب مثل حسين احمد امين لمجرد انه يطرح القضايا بشكل جديد ومبتكر . اى وطن تصدر فيه أول قصص منشورة فى كتاب لمحمود الوردانى ويوسف ابو رية فى انجلترا قبل أن يحدث هذا فى مصر أولا ..

ليس الوطن هو المسئول . ولكننا جميعا مسئولون ولا أستثنى أحدا . لا أستثنى أحدا . لا أستثنى أحدا ولا حتى نفسى .

ســأكون ســعيدا لــو ادركت اننــا نعيش الآن فترة انتقاليــة . اننا نخرج من قبو مظــلم الى رحــابة جــــديدة وفى كل صباح أحــاول أن اتلمس هــذه الحالة ولكن كل الصباحات تخذلنى وتتخلى عنى وكل الايام تخوننى وحتى هذه المرحلة الانتقالية تتعامل معى بالمقولة القديمة : خطــوة الى الامام وعشر خطوات الى الخلف .

حالة من الحصار . ولان الفعل فى الواقع ما يزال مستحيلا فلا يوجــد امامى سوى بديل وحيد هو فعل الكتابة لا خلاص سوى بالامساك بالقــلم والكتابة فى بعض الأحيان لا يهمنى ماذا اكتب بقــدر ما يهمنى فعل الكتابة نفســه . ان احــرك القلم على الورق . ان هــذا الفعــل بديــل الجنون وهو العصمة الوحيدة التى تمنع الانسان من الانتحار .

اكره الفردية ولكنها علاقة هــذا الزمان الوحيدة . وهــروبا منهــا لا خلاص سوى بالقــلم والاوراق .. ولكن الحياة السحرية التى تسلمنى نفســها كلمــا كتبــت ..

الشىء المؤكد ان اشــجار السبعينيات مازالت واقفة ..



فصل من رواية صنع الله ابراهيم الجديدة

« بيروت .. بيروت »

كانت المشاهد الاخيرة للفيلم تمثل عملية انسحاب القوات الاسرائيلية من جنوب لبنان ، وحلول قوات الامم المتحدة محلها. واقترحت على انطوانيت الغـاء هذا المشاهد ، والوقوف بنهاية الفيلم عند الاحتـلال الاسرائيـلى لنهر الليطانى . وقلت أن هـذا الحـل سيرتفع بالفيلم من مجـرد تسجيل للاحداث ، الى مستوى الرؤية المستقبلية . فاسرائيل وجدت لتنمو وتتسع وتبتلع . واذا كانت قد غادرت لبنان سنة ١٩٧٨ بعد ثلاثة اشهر من الغزو ، فانها تركت مكانها « قوات حلف الاطلنطى ذات القبعات الزرقاء » على حـد تعبير القـادة الاسرائيليين انفسهم ، كما انـه لا يوجد ما يمنع عودتهـا فى اى لحظـة .

وافقتنى أنطوانيت على هذا الراى ، واتفقنا على أن اعتكف فى منزلى يومين او ثلاثـة ، انتهى خلالها من كتـابة التعليق المطلوب .

تركتها تقـوم بلف البـكرة الأخيرة من الفيـلم ، وعدت الى المنـزل ، لم يكن وديع قد عاد بعد من عمان ، فأخذت حماما. واعددت فنجانا من القهوة . وجلست اتصفح الاوراق التى دونت فيها مشـاهد الفيلم . سجلت بعض الملاحظات ثم نحيت الأوراق جانبـا . واعددت عشـاء خفيفا تناولته مع علبتى بيرة . ثم لجـأت الى الفراش .

كان نومى خفيفا مضطربا . وشعرت بعودة وديع فى الليل ، وبخروجه فى الصباح . ونهضت أخيرا متثاقلا . فأفطرت ووقفت أدخـن فى الشرفة . ولاحظت أن الشوارع هادئـة تماما ، والحوانيت مغلقـة . ثم تذكرت ان اليـوم يوافق عيد الاستقلال .

جلست الى مكتب وديع . لكنى لم اجد حماسا للعمل . جذبت التليفون وأدرت رقم ليا . واستمعت الى الجرس يدق طويلا . ثم وضعت السماعة ومضيت الى غرفتى .

ارتديت سترتى . واطمأننت على وجود جواز سفرى فى جيبها الداخلى . وأحصيت ما معى من نقود فوجدتها لا تزيد على مائتى ليرة . ثم غادرت المسكن .

اتجهت صوب الحمرا ، عبر شوارع أوشكت أن تخلو من المارة . وعندما بلغت الشارع العتيد ، مضيت من أمام الويمبى ، والمونيذبيك ، ثم سينما الحمرا والردشو . ووقفت على ناصية الرد شو اتأمل مقهى المودكا على الرصيف المقابل .

عبرت الطريق ومضيت من أمام المودكا . وواصلت السير حتى كافيه دى لابيه .

دفعت الباب الزجاجى ودخلت . جلست على مقعد من الجلد الصناعى . وأحضرت لى فتاة غارقة فى الاصباغ ، فنجانا من القهوة العربية .

احتسيت القهوة مع سيجارة وانا أتأمل الرواد القليلين . ثم دفعت حسابى وغادرت المقهى . اتجهت يسارا ومشيت على مهل . مررت بجريدة النهار ومصرف لبنان . وبلغت ساحة برج المر ثم أشرفت على مطلع جسر فؤاد شهاب .

عبرت حاجزا مهجورا من البراميل الى حى زقاق البلاط . وبدت المنطقة كلها مهجورة تماما . ولم يلبث الطريق أن انحدر بى جهة اليسار . واعترضنى حاجز وقف عنده بعض المسلحين الذين لم اتبين هويتهم . لكنهم لم يعبأوا بى ، فاجتزته . وبعد قليل القيت نفسى فى ساحة رياض الصلح . اتجهت يمينا وولجت ساحة الشهداء .

بدت الساحة الرئيسية لبيروت القديمة ، محاطة بالاطلال من جميع الجوانب . كانت المنازل القديمة ، التى يعود أغلبها الى أيام الاتراك ، لا تزال قائمة . لكن نوافذها وأبواب حوانيتها تحولت الى كوات مظلمة تتخللها قضبان ملتوية من الحديد . وفوق الاسطح خيمت بقية من هياكل اعلانات النيون ، التى كانت تحيل الساحة فى الليل الى شعلة من الاضواء ، ميزت منها آثار اعلان عن بيرة « لذيذة » ، وشكولاته «غندور» الى جوار زجاجة كوكاكولا .

وبالرغم من ذلك ، كانت الساحة تشغى بالنشاط . فأمام الأبنية المهدمة ، أصطفت العربات الخشبية المحملة بكافة أنواع السلع ، من ملابس

واحــذية وأوانى منزلية ، وادوات كهربائية . وفى مداخل بعض الحوانيت المهدمة ، جلس الصرافون . واشرفت على هــذا كله عــدة مدرعات تحمل شـــارة الردع .

طفت حول الساحة بحثا عن زقاق به بائع للكتب الاجنبية المستعملة ، تعاملت معـــه فى زيارتى السابقة . وولجت زقاقا قام عند مدخله حانـــوت للسجائر والصحف والمجلات . واجتذب بصرى ملصق كبير الحجم على الحائط المجاور للحانوت ، يتألف من صورة فوتوغرافية مكررة عدة مرات للجـــزء الاعلى من امـــرأة عارية ، أحاطت بذراعها الايمن رأس رجل عار ، انحنى بفمه فوق أذنها . كان شعرها مبعثرا حول رأسها ، وقـــد فرجت شفتيها ، واغمضت عينيها . واعطى تكرار الصورة الايحاء بهـــذه اللحظـــة الممتدة المتجـــددة .

تأملت الصورة طويلا . وتبينت أســـفلها سطرا من الكتابة الدقيقة ، فدنوت منها . وأمكننى أن أميز الكلمات المطبوعة بالانجليزية : « الأورجازم استجابة ينفرد بهـــا الانسان . فلا تعرف الحيوانات الثديية الأخرى ، خلال الجماع ، لحظات مماثلة من الذرى الحادة . » .

استغرقنى تأمل الملصق ، فلم الحظ الاصوات التى كانت تنبعث من باب مظلم فى نهـــاية الزقاق ، الا عندما خـــرج منه عـــدة رجال ، متواضعوا المظهر ، مـــرة واحـــدة . ولم البث أن ميزت فيها تأوهات أنثوية ، ثـــم ادركت أنها تنبعث من صالة للعرض . ومن خروج الرجال وغياب أية لافتة ، استنتجت انهـــا صالة رخيصة تعرض أردأ الافلام الجنسية .

اجتزت الزقاق حتى نهايته ، فألفيتنى عند مفترق ثلاثة شوارع ، يطل عليه حانوت مغلق يحمل اسم « صيدلية الجميل » . ولم أنتبه الى مغزى الاسم الا عندما طالعنى على الجدران ، فى ملصقات صغيرة الحجم ، الوجه القاسى ذو العينين المجنونتين لزعيم الكتائب . وأدركت أنى دخلت المنطقـــة الاخرى دون أن ادرى .

أوشكت أن أعود أدراجى ، عندما توقفت الى جوارى سيارة سوداء ، فتح باباها الجانبيان فى لحظة واحدة . وفى اللحظة التالية كان ثمـــة رجلان يحيطان بى ، ويمسكان بذراعى ثم يدفعانى الى المقعـــد الخلفى للسيارة . وعلى الفور قفزت السيارة الى الامام ، وانطلقت فى سرعة فائقة ، وعجلاتها تحدث صريرا حـــادا .

وقبل أن اتبين وجه احـــد من ركاب السيارة ، استقرت عصابة سميكة فوق عينى ، عقدتها أصابع مدربة فى قـــوة خلف رأسى . وامتدت الايـــدى الى جيوبى وأسفل ابطى وخلف ظهرى ، وبين فخذى ، وأعلى الجوارب

توتر جسدى فى انتظـار ضربة ما . وخطر ببالى انى فى وضع افضل من مرة اعتقلت فيها ، ووضعت فى سيارة مماثلة الى جانب السائق ، ثـم انهالت الضربات من الخلف فوق عنقى ورأسى .

أبطأت السيارة ثم توقفت . وسمعت صوت فتح أحد أبوابها . وتحرك الجالس الى يمينى وهو يشدنى بعنف الى الخارج .

تعثرت وكدت أقع لولا أن أحدهم سندنى من الخلف وهـو يسبنى . ثم أمسك بذراعى الايسر ، وجرنى جرا عبر افريز ضيق انتهى بعدة درجات. سرنا قليـلا بعد ذلك . ثم صعدنا درجتين أخريين وواصلنا السير . وبعد قليل هبطنا درجا طويلا ومشينا فى مكان رطب تردد وقع أقدامنا فيـه عاليا .

توقف مرافقوى ، وسمعت صوت مفتاح يدور فى قفل ، ثم لفح الهواء البـارد وجهى . تخلت عنى الايدى التى كانت تمسك بـذراعى . ودفعنى أحدهم الى الامام بعنف ، فكدت أقع على وجهى . ثم سمعت صوت اصطفاق باب قريب ، وأقدام تبتعـد .

جمدت فى مكانى ، وأرهفت حواسى لاتبين اذا كان هناك أحـد على مقربة . كانت يداى حرتين ، فرفعتهما فى تردد الى وجهى . وعندما لم يتعرض لى أحد انتزعت العصابة عن عينى مرة واحدة .

مرت ثوان قبل أن أتمكن من الابصار . والفيتنى بمفردى فى غرفـة مستطيلة ، عالية السقف ، شبه مظلمة ، يتسلل الضوء اليها من كوة قرب السقف ، تعترضها قضبان حديدية . كانت الغرفة عارية من اى أثاث ، وليس بها ما يـدل على هوية المكان أو أصحابة . ورأيت فى أقصاها بضع صناديق من الكرتون . تقدمت منها، فوجدتها فارغة . وكان أحدها يحمل اسم مسحوق أميركى للتنظيف .

بحثت عن علبـة سجائرى فلم أجدها . وتبينت أن جيوبى كلها خالية. وأن ساعة يـدى انتزعت منى . وقـدرت أن الوقت يقترب من الثـانية أو الثـالثة .

مضيت الى الباب ، فالفيته من الحـديد المتـين . انحنيت على ثقب المفتاح ، ووضعت عينى عليه . لكنى لم أميز شـيئا فى الخارج ، بسـبب قـلة الضـوء . ابعدت عينى والصقت أذنى بالثقب ، فلم أسمع شيئا .

ابتعدت عن الباب ، ومشيت حتى طرف الحجرة ، ثم استدرت ومشيت حتى الطرف الآخر . جعلت أذرع الغرفة جيئة وذهابا الى أن شعرت بالتعب، فاقتعدت الارض العارية ، مسندا ظهرى الى الجـدار . وسرعان ما تسللت الرطوبة الى جسـدى ، فقمت واقفا . ومضيت الى الباب . ووضعت أذنى على ثقب المفتاح وأصخت السمع .

التقطت أذنى أصوات اصطفاق أبواب ، ووقع اقدام وصيحات مبهمة . واقترب وقع الاقدام ، ثم سمعت أحدا يقول محتدا : « العكروت كان عم بيقوص علينا » . ورد عليه آخر قائلا : « ولاك شو بدك منها ؟ الف بنت بتتمنى ظفر اجرك . » وجاءنى صوت ثالث فى لهجة آمرة : « عندك أمر حزبى ؟ » واشتبكت الاصوات ببعضها فلم أميز منها حرفا . وما لبثت أن خفتت تدريجيا وابتعدت .

اعتدلت واقفا ، فلمحت مفتاحا للنور بجوار الباب . وكان ثمة مصباح كهربائى يتدلى من السقف . ضغطت المفتاح عدة مرات دون جدوى . واشتد احساسى بالبرد ، فقفزت عدة مرات ثم قمت ببعض التمرينات الرياضية الى أن شعرت بالتعب .

كان هناك ركن وحيد فى الغرفة بمنأى عن تيار الهواء المنبعث من الكوة ، هو ذلك الذى شغلته صناديق الكرتون . مضيت اليه ، وأقبلت أحرك الصناديق وانقلها الى ركن آخر . ثم ضغطت أحدها بين يدى ووضعته على الارض وجلست فوقه . وفعلت المثل بصندوق آخر وضعته خلف ظهرى .

استمتعت بشىء من الدفء الى أن هبط الظلام ، وتشبع الصندوقان برطوبة الجدران والارض . ولم تلبث البرودة أن تسللت الى عظامى . ولم يفدنى انكماشى على نفسى . وبعد قليل استولت على رغبة شديدة فى التبول .

كنت أعرف بالتجربة ، أنه طالما انى بمفردى ، ولا املك وسيلة من وسائل المقاومة أو الضغط ، فانى مهما صرخت أو قرعت الباب ، فلن أغير شيئا مما هو مقرر لى . والاغلب انى سأعرض نفسى للاذى . لهذا قررت أن انتظر حتى يكشف الخاطفون عن نواياهم .

لكن ضغط البول على مثانتى ، جعلنى أتخلى عن حكمتى أو خوفى ، فمضيت الى الباب وجعلت أطرقه بكل قواى وأنا أصرخ مناديا .

آلمتنى يداى بعد حين ، فكففت عن الطرق وانصت . سمعت وقع اقدام تقترب . ودار مفتاح فى قفل الباب ، ثم انفرج مصراعه عن ضوء كهربائى خافت . وشاب يحمل رشاشا على كتفه ، وتتدلى من فمه سيجارة تفوح منها رائحة الحشيش .

خاطبنى فى حدة :

— ليش عم بتدق ؟

قلت :

— أريد ابول .

أغلق الباب دون أن يعلق بشيء . ووقفت حائرا اتدبر اعادة الطرق . وما لبث الباب أن فتح من جديد . وظهر المسلح الشـاب حاملا جردلا من البلاستيك القى بــه عند قدمى ، ثم جـذب الباب ليغلقه فاعترضته قائلا :

ــ أريــد مقابلة الشخص المسئول هنا .

قـــال :

ــ ما خصنى .

ودفعنى بيده ثم جذب مصراع الباب ، وادار المفتاح فى قفله .

حملت الجـردل الى الركن الـذى كانت تشغله صناديق الكرتون ، وتبولت . شعرت بالراحة . وعدت أذرع الغرفة جيئا وذهابا ، تلمسا لشىء من الدفء . ثم اقتعدت الارض فى الركن الذى اعددته لنفسى . وثنيت ركبتى الى أعلى ، واعتمدت بساعدى ورأسى فوقهما . وثبت عينى على خط خفيف من الضوء أسفل الباب .

ويبــدو انى غفوت بعض الوقت ، فقــد تنبهت فجـأة على صوت عند الباب . والفيته مفتوحا ، وقــد انتصب فى فرجته رجل عريض الجسد ، يحمل رشاشا فى يــده اليسرى . كان الضوء الكابى يسقط من خلفـه على جـزء من أرض الغرفة ، فأخفى ملامحه عنى . لكنى تبينت حركة الرشاش فى يــده ، تشير لى أن أخرج .

خطوت الى الخارج ، فأمسكنى من ذراعى بقوة . رأيتــه رجلا متقدما فى السن بصورة ملحوظة ، يغطى الشعر الابيض رأســه ، ويتمتع مع ذلك بقوة بدنية واضحة . مضينا فى طرقة طويلة يضيؤها مصباح كهربائى واحد، يطل عليها بابان آخران . واشعرتنى رائحة الهواء وشدة الرطوبة المنبعثة من الجدران ، وبلاط الارضية ، اننـا تحت مستوى الارض.

ارتقينا درجا عاليا الى طرقة أخرى دافئة ، تسبح فى ضوء قــوى من مصابيح الفلورسنت ، ويغطى المشمع الملون أرضها . كانت الطرقة طويلة ، وفى نهايتها علق علم ما بجوار صورة فوتوغرافية لم أميزها بوضوح .

توقف مرافقى أمام أحـد الابواب فطرقه . ثم ادار مقبضه ودفعنى امامه ثم دخل خلفى ، واغلق الباب .

لفحتنى الحرارة الصادرة عن « شوفاج » فى جانب الغرفة . ورأيتنى اواجه مكتبا ، جلس خلفه شاب ممتلىء حليــق الوجه ، يتحدث فى التليفـون بشفتين غليظتين ، وعينه على شاشة تليفزيون ملون ، استقر فوق طــاولة خشبية بجــوار المكتب .

كان يرتدى قميصا مفتوح الصدر ، بكمين قصيرين ، كشف عن شعر كثيف فوق صدره وساعديه . وكان شعر رأسه أسود ناعما ، قص فى عناية وفرق من جهـــة اليسار .

لم أتبين شيئا مما كان يقوله فى التليفون لانــه كان يتــكلم بالفرنسية فى صوت خافت . وجهت اهتمامى الى قطعة من القماش علقت على الجدار فوق رأسه ، وطرزت بها شجرة أرز ملونة . وعلى آخر استقرت لوحـــة من الورق سطر عليها بالعربية ، وبمادة كماء الذهب : « خزائن العلم فى العالم كنوزها من لبنان . لغـــات الامم اجمل حروفها من لبنان . غرائب الدنيا السبع اسطورتها الكبرى لبنان . شجرة الخلود انتقت لســكناها السرمدى قمـــة من لبنان . طفل الالوهة تعمد فى ماء من لبنان . أترى آدم ، هل هجر الجنة الا كرمى لك يا لبنـــان ؟ »

انتهى الشاب من حديثـــه التليفونى ، فاعاد السماعة الى مكانهـــا وظل برهة يتطلع الى شاشة التليفزيون ، ثم مد يـــده واغلق الجهاز . وجه اهتمامه الى عدة أوراق أمامه تعرفت بينها على محتويات جيوبى ، فقلب بينها بأصابع قصيرة سمينة ذات أظافر طويلة مصـــقولة .

خاطبنى دون أن يحول عينيه عما فى يـــده :

— لا أجـــد اشـــارة هنـــا الى مذهبك .

قـــلت :

— لا أفهم ما تعنى .

قـــال :

— ديانتك . ما هى ؟

رفع عينيـــه الى لاول مـــرة ، فطالعتنى دائرتان صفراوان باردتان فى وجـــه منتفخ ذى بشرة مدهنة .

قـــلت :

— الا تعرفنى أولا بنفسك ، وتقول لى لمـــاذا أنا هنا ؟

ظهرت شبح ابتسامة ساخرة على شفتيه وقال :

— ألم تعرف بعد ؟

قـــلت :

— يمكننى أن أخمن أين أنا . لكنى لا أعرف السبب فى اختطافى .

أشعل سيجارة فرنسية ببطء وقال :

ــ ستعرف هذا بعد ان تذكر لى أولا ماذا تفعل فى بيروت،واين تسكن.
أنت تقيــم فى الغربية . اليس كذلك ؟

أومأت برأسى .

قــال :

ــ الن تذكر لى ديانتك ؟

قــلت :

ــ وما علاقة ديانتى بالامــر ؟

تطلع الى لحظة ثم قال بلهجة من يتذرع بالصبر :

ــ الدين هو عنوان الشخص . هويته . فهو الذى ينظم علاقته بخالقه.

قلت :

ــ اذن لا اهمية لتحديده . كل واحد ينظم علاقته بخالقه وفقا لدينه .
وفيما يتعلق بى فان الأديان كلهــا عندى سواء ..

قال :

ــ لكن الأمر بالنسبة لنــا ليس كذلك . فلبنــان طول عمره مهــدد
بالابادة على يد الاسلام .

قلت :

ــ عندى تصور آخر للخطر الذى كان يهدد لبنان ، والذى يهــدده
الآن .

قال بنفس اللهجة الهــادئة الصبورة :

ــ من حسن حظك انى اريد أن أحكى معك حكى منطــق . فاعطنى
فرصة لأشرح وجهة نظرى .

لم اعبــأ به وقلت :

ــ انهــا تقوم على اساس انكم اغلبية فى لبنــان . وهــذه مسالة
موضع نقاش . فهناك من يقــول ان المسلمين هــم الاغلبيــة
الآن . على ايى حــال ، سنواء كنتم اغلبية أو اقلية ، فان هــذا
لا يغير من طبيعة الخطر الذى يتهدد لبنــان ، وهو نفس الخطر
الذى يتهدد البلاد العربية والاسلامية وكل دول العــالم الثالث .

نفض رماد سيجارته فى طبق من الفضة تتعانق فوقه الأتصال البيضاء لثلاث بنادق وقال :

— انت تتحدث عن خطر وهمى . وأنا أشير الى التوسع العربى ، وهو خطر واقعى .

ضحكت :

— أين هو هذا التوسع العربى ؟ هناك فقط نهضة قومية تستوعب كل الأديان . بل أن بعض رواد هذه النهضة مسيحيون كما تعرف .

— هؤلاء عرب . أما نحن ففينيقيون .

نظرت اليه غير مصدق :

— هل تتكلم جادا ؟ مرة أخرى أقول لك : سواء كنتم فينيقيين أم عربا ، فهذا لن يغير من واقع الخطر المشترك الذى يتعرض له كل اللبنانيين والسوريين والعراقيين والمصريين والايرانيين ، الخ .

أطفأ سيجارته فى المنفضة المسلحة ، واشعل واحدة جديدة .

قال :

— ما رأيك اذن فى الاضطهاد الذى يتعرض له المسيحيون فى مصر ؟

تباطأت فى الرد وأنا أفكر فى الاجابة المناسبة . ابتسم ابتسامة المنتصر وقال :

— أرأيت ؟

أسرعت أقول :

— لن أدعى أنه ليس هناك تمييز . لكنه لا يرقى الى مرتبة الاضطهاد . كما أن جانبا منه مصطنع . والجانب الآخر من مخلفات الماضى . ومتى أخذنا بعلمانية الدولة ، قضينا على كل أثر له .

— الذى أراه فى مصر هو عكس ذلك تماما . انه اضطهاد عميق وتاريخى . وهو أيضا فى ازدياد .

— هذا هو ما قصدت اليه عندما قلت أن جانبا من التمييز القائم مصطنع . وهو الذى تمارسه وتدعو له الجماعات الاسلامية . لقد سمعت باذنى أحد هؤلاء المتعصبين يقول أن البابا شنودة أخطر على مصر من بيجين . وهو فى ذلك يتفق معكم تماما . فأنتم تتحالفون مع اسرائيل ضد أبناء وطنكم .

هز كتفه وقال :

ــ لا يلام الغريق اذا استنجد بالشيطان .

ــ وما أدراك أنه سينجدك حقا ؟ وأنه لن ينتهز الفرصة ليلتهمك ؟

ضحك هازئا :

ــ يلتهم جثة استنزفها الغرباء ؟

ــ تقصد الفلسطينيين ؟ وجودهم فى لبنان هو الذى يحميكم من الاسرائيليين .

ــ لا أحد يحمى لبنان من شىء . ضعفنا وحيادنا هو سلاحنا . فطالما اننا لا نعادى غيرنا أو نتهدده ، لن يتعرض لنا أحد بالأذى .

ــ أتظن ذلك حقا ؟

ظهرت بقعتان حمراوان على وجنتيه . لكنه ظل متمسكا بهدوئه الظاهرى .

قال :

ــ ما يهمنى هو اعترافك بالاضطهاد الواقع على المسيحيين فى مصر . ويسرنى أننا متفقون فى هذه النقطة .

قلت :

ــ بالعكس . نحن غير متفقين على الاطلاق . هناك تمييز فعلا . لكنك تواجهه بتمييز معارض . وأنا أواجهه بالغاء التفرقة تماما . خلال الحرب الأهلية عندكم ظهرت حركة لشطب الديانة على الهويات . هذا هو ما نحتاجه . دول علمانية لا دينية يتحدد مكان الفرد فيها على أساس كفاءته ، لا على أسس دينية أو أسرية أو عشائرية .

قال مستنكرا :

ــ يعنى الغاء الطائفية ؟ هذا مستحيل . فزوال الطائفية معناه زوال الدين .

قلت فى اعياء :

ــ لا أظن أنى قادر على اقناعك بوجهة نظرى . ما أطلبه منك الآن هو أن تعطينى أوراقى وجواز سفرى وتدعنى أذهب .

رفــع حاجبيــه :

ــ هــكذا ؟

قلت :

ــ نعم هكذا .

ضحك ضحكة قصيرة وقــال :

ــ لم اكن اتوقع أن تمل ضيافتنا بهذه السرعة .

جاريتــه قــائلا :

ــ اى ضيافة ؟ لم آكل شيئا طول اليوم . والغرفة باردة بلا فراش أو اغطية أو ضوء . ليس بهــا حتى مياه للشرب .

اصطنع الاهتمام وتحول الى مرافقى العجــوز قائلا :

ــ معقــول ؟ الا الى .

غمغم العجوز شيئا حول انه سيهتم بتزويدى بالمياه . وخاطبنى الشاب وهو يبتسم فى خبث :

ــ للأسف اليــوم عطلة . والحوانيت مسكرة . وبالمثل مخازننا . لكننا سنوفر لك كل شيء غدا .

قلت :

ــ غدا الأحد . وهو عطلة أيضا .

قال فى برود :

ــ هذا من ســوء حظك .

وأوما برأسه الى المرافق ، فتقدم منى ، وأمسكنى من ذراعى ، واقتادنى الى الخــارج .

أدب الإلتزام

Litterture Engagee

بقلم : ماكس اديريث

تقديم وترجمة وتعليق : د. عبد الحميد ابراهيم شيحة

* مقدمة المترجم :

مصطلح الالتزام . Commitment في أصله ومعناه مصطلح فلسفي يعني اعتناق وجهة نظر في الحياة يدافع عنها الفيلسوف ويدلل عليها بكل الوسائل الفكرية والجدلية التي يحوزها . ومع ذلك نجد أن المصطلح أكثر ما يكون وضوحا وتحديدا في ميدان الادب ، حيث يعني مشاركة الفنان في شئون عصره ومجتمعه ، ولابد ان تكون هذه المشاركة فعالة ونابعة من وعي تام ، أى أن الادب الملتزم يجب أن يحمل في طواياه رؤية الفنان لقضايا عصره ، وأن تكون لــه رسالة وغاية . فالاديب لا يعيش معزولا عن المجتمع ، أولا ينبغي أن يعيش في برج عاج ، بل ان ثمة علاقة تفاعل بالتأثير والتأثر قائمة بينه وبين مجتمعه .

وقد حمل على الالتزام كتاب ونقاد كثيرون ، ورموه بانه يقيد حرية الفنان ويمنعه من الانطلاق في عملية الابداع . وهم في ذلك ــ كما سنرى في هــذه المقالة الشاملة ــ يأخذون في الاعتبار التزام كتاب الحزب الشيوعي بمبادىء حزبهم يتحركون داخلها ، ويلتزمون بها .

وكتاب الالتــزام في الغرب يرفضون هذا النــوع من الالتزام ، ويرمونه بضيق الأفق ، وبانــه يسىء الى الالتزام الحق ، ولكنهم أيضا يحملون على التسيب الثقافي والانحلال الفني بدعوى حرية الفنــان في ان يقــول وأن يفعل ما يشاء دون أن يربط نفسه بموقف معين أو يتخذ لنفسه رؤية عملية لقضايا عصره ، أى بدون التزام .

ولقــد عرضت المقالة عرضاوافيا كل الادلة والبراهين التي استند اليها الجانبان ، وكان منهج الكاتب بسيطا جدا ، حيث تناول اولا مصطلح الالتزام بالتعريف وابراز اهميته ، ثم قسم قضية الالتزام بين المعارضين والمؤيدين . وبعد ان فرغ من ذلك خص سارتر ومفهومه للالتزام بحديث طويل ، اذ يرى الكاتب أن سارتر اثرى أدب الالتزام بكتاباته الابداعية والنقدية بحيث اضفى عليه الحياة والصفة العملية النافعة .

ولان الكاتب فرنسي فانه في دفاعه عن الالتزام اتخذ من الادب الفرنسي امثلة ونماذج على نوعية الالتزام الواعي المتنور ، وخص ثلاثة ادباء فرنسيين بالتنويه والاستشهاد . وهؤلاء الكتاب الذين اعتمد عليهم الكاتب هم :

ـ شارل بيجى Chorles Peguy (١٨٧٣ ـ ١٩١٤) . شاعر وكاتب مقال وروائى فرنسى ، عاصر قضية دريفوس المشهورة وكتب عنها ، وقد تميز انتاجه بازدواجية مستمدة من النزعة الوطنية والنزعة الروحية الثائرة ضد المدنية الحديثة . ومن أشهر كتبه : « وطننا » (١٩٠٥) ، و « شبابنا » (١٩١٠) ، ودواوين : تاملات حول الحب (١٩١٠) ، و « حواء » (١٩١٣) ، و « بساط نوتردام » (١٩١٤) .

ـ لويس اراجون Louis Aragon (١٨٩٧ ـ ١٩٨١) . كاتب وشاعر فرنسى ، وعضو الحزب الشيوعى الفرنسى ، أسس الجمعية الادبية عام ١٩١٩ ، واشترك فى حركة الدادية بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان من مؤسسى السريالية مع أندريه بريتون وفيليب سوبولت عام ١٩٢٠ . واشتهر فيما بعد بدواوين شعره الغنائى والتى كتب بعضا منها حول زوجته الزاتريولية .

ـ جان بول سارتر Jean-Paul Sartre (١٩٠٥ ـ ١٩٨٠) فيلسوف وروائى وكاتب مسرحى وناقد فرنسى ،من أشد المدافعين عن الوجودية فى الفلسفة ، وانصار الدعوة الى الالتزام فى الادب . من مؤلفاته الفلسفية : الوجود والعدم (١٩٤٣) ، ومن رواياته : ثلاثية دروب الحرية (٤٥ ـ ١٩٤٩) ، ومن مسرحياته : الذباب (١٩٤٣) ، رجال بلاظلال (١٩٤٦) ، الايدى القذرة (١٩٤٨) ، سجناء ألتونا (١٩٦٠) ، ومن كتاباته النقدية والذاتية : مواقف (١٩٤٧) فى مجلدين .

ومؤلف المقال هو الناقد الفرنسى ماكس اديريث Max Adereth الذى سبق ان الف كتابا فى هذا الموضوع هو : الالتزام فى الادب الفرنسى الحديث (١٩٦٧) ، اقتطع منه هذا المقال ليسهم به فى مشروع مؤسسة النشر الانجليزية Penguin لطبع مختارات من مختلف الاتجاهات النقدية والادبية . والمقال منشور ضمن كتاب :

Marxists on Literature - An Anthology (Pelicon Books, 1975)

وهو كتاب يحتوى على عديد من المقالات التى تتناول جوانب شتى من الادب من وجهة نظر النقد الماركسى ، أسهم فى كتابتها لفيف من كبار النقاد فى مختلف بلاد العالم الذين جمعتهم أيديولوجية واحدة .

ولقد حاولت جهدى أن أجعل المقالة المركزة واضحة ، وبخاصة فى تلك المواضع التى أوجز فيها المؤلف واكتفى بالاشارة معتمدا على ألفة القارىء الغربى بعامة والفرنسى بخاصة لها ، وعلى قربها من تناول ادراكه وفهمه . والتعليقات التى أضفتها للتوضيح والتفسير اشرت اليها فى الهامش وميزتها بعلامة (*) تمييزا لها عن هوامش المؤلف التى حافظت على نسقها كما وردت فى المقال . وقد اقتضى منى ذلك أن أعود الى بعض المصادر والمراجع العامة للاستشارة والتاكد ، واخص منها بالذكر :

— Maurice Nadeau : The French Novel Since War, translated A. M. Sheridian Smith (Evergreen, New York, 1969).

ـ جان بول سارتر : ما الادب ؟ ترجمة د. محمد غنيمى هلال (دار نهضة مصر ، ب.ت) .

— Dictionary of Korld Literay Terms (ed. by J. T. Shiply).

— Encyclopaedia Britanica.

وأرجو مخلصا ان يسهم هذا المقال فى دفع حركة الابداع الادبى على أسس واضحة بعد ان ران السكون على أرجاء الساحة الادبية ، وخشى المخلصون على الأدب الجاد من موجة الاسفاف والتسيب التى توشك أن تدهم المسيرة الثقافية لنا .

عبد الحميد شيحة

— تعريف ادب الالتـــزام .

— اهمية أدب الالتـــزام .

ظهر مصطلح أدب الالتزام أو أدب المواقف نتيجة لتأثير الايديولوجيات الحديثة على الادب ، التى تشترك — بالرغم من تعددها وتباينها — فى شىء واحـــد وهو أنها تعكس المتغيرات الاجتماعية السريعة لعصرنا . ومن أجل ذلك فان هـــذه الايديولوجيات تجبر كل امرىء منـــا على أن يعيـــد فحص موقفه نقديا من العـــالم ، ومسئوليته نحو الآخرين ، وتحت تأثيرها ينظـــر الكاتب — بصـــفة خاصة — الى عمله من منظـــور جديد ، أى أنـــه يلزم نفســـه على اتخاذ موقف . ويعنى هـــذا أنـــه يصبح واعيـــا بأن الطبيعة الحق لفنـــه هى أن يصرف اهتمامه الى جانب من الواقع ، وان يحكم عليه بالضرورة . وتأتى الاصالة الكبرى فى مصطلح الالتزام الجديد من منـــاداته بأنه لا ينفصل عن الأدب نفسه ، ان الالتزام لا يعنى مجرد ترديد لشعارات زائفة بأن الفـــن ينبغى أن يفسح مجالا لعالم الواقع الخارجى الكبير ، بـــل يؤكد — وبصورة فعالية أحيانا — على أن عظمة الكاتب تكمن فى قدرته على أن يزور المجتمع عامة (أو قراءة عصره) بصـــورة صادقة له ولصراعاته ومشاكله . ويتحدد نجـــاح الكاتب فى هـــذا الصدد من كونـــه ليس مشاهدا لا منتميا فحسب للمسرحية التى ينقلهـــا ، بل لانـــه يلعب دورا فيها أيضا ، وكل ما يطلب منـــه أن يكون ممثلا واعيـــا .

وليست فكرة الالتزام فرنسية على التحديد ، ولكنها اذا كانت قـــد أعطيت فى فرنسا بعد الحرب العـــالمية الثانية مدلولا محـــددا ومتكاملا فذلك لان سنوات الاحتلال والمقاومة قد جعلت الفرنسيين أكثر وعيا بحاجتهم الى اعادة نظر شاملة فى كل القيم . ففى أواخر الاربعينيات تركز الاهتمـــــام على الدور الذى يمكن أن يلعبه الادب فى الحيـــاة ، ومن ثم ولـــدت فكـــرة الالتزام ولادة طبيعية لتشبع متطلبات كل من الفـــن والمجتمع . وليس نجاح حركة الالتزام فى تجـــاوز تـــلك الظروف الخاصة ، بل وانتشارها فى آفاق اخرى ، الا دليـــلا على أن حيويتها لا تعتمد فحسب على الظـــروف التى أوجدتها . ان ظهور أدب الالتزام فى القرن العشرين يتطابق أكثر مع حاجات العصر الحالى ، وهنـــاك سببان رئيسيان لذلك :

الأول : اننا نواجه اليوم واقعا يتحرك بسرعة بحيث يصبح من العسير أن نفهمه ونتعامل معه أو مع جـــزء منه ، دون أن نكون طرفا فيه ، ومحاولة الوقوف منـــه موقف المحايد يدين المرء ويسلبه جوهر الحيـــاة . وليس يعنى هـــذا بالضرورة فنـــاء الفن (لان الموهبة الفطـــرية عـــادة تجـــد أكثر من طريق لتحقيق ذاتها) ، ولكنـــه ســـوف يقلل من تأثير الفـــن ومن عظمته الانســـانية . لقـــد كان محتملا فى المـــاضى أن يخدع الفنانون أنفسهم

باعتقادهم أن فنهم انما هو شيء مختلف ، واذا كان بعضهم قد فعل ذلك فلانهم كانوا نوابغ يستيطعون رؤية ما وراء المظاهر السطحية ، أما اليوم فان أحدا لا يستطيع أن يختبيء وراء مثل هذه المظاهر السطحية ، فنحن نعرف جيدا أن مملكة الفن ليست هي ما يسمى بالطبيعة الانسانية الثابتة ، ولكنها موقف معاصر أصيل له ملامحه الفريدة ، ومن خلاله يستطيع المرء أن يعبر عن العواطف الانسانية الخالدة التي تهب الفن تاثيره الدائم . والقول المأثور بأن الموضوعات الخالدة تغلفها قشرة مؤقتة لم يعد في زماننا قولا متناقضا ، لأن الحياة قد اثبتت صحته في مجال التطبيق مرارا ، وتجاهل هذه القشرة المؤقتة يعني أن يتعامل الفن مع أفكار مجردة لا حياة فيها .

الثاني : يتصل باحساسنا بالحاضر الواقع عامل موضوعي آخر ينفرد به عصرنا ، وهو الازمة العميقة التي تمر بها الحضارة الحديثة، حيث لم تحطم حربان كبريان معظم أحلامنا فحسب ، ولكن لأن علينا الآن أن نختار بين الحياة والموت . ففي عصر الطاقة النووية تواجهنا هذه المشكلة : كيف يستطيع الفنان الخلاص منها ؟ صحيح أن بعض الكتاب يميل الى السخرية والتهكم منها ، والبعض الآخر ينزعون الى تجاهل الموضوع كلية لكونه معقدا وبعيدا عن مداركهم ، ولكن كلا الاتجاهين يمكن أن يكون شكلا من أشكال الاستنكار ، أو تعبيرا عن المعاناة والقلق . بل ان رفضهم مواجهة الواقع ، سواء صدر عن عمد أو جبن ، لا ينفي وجوده ولا يمحو آثاره . ولكن الواقع المعاصر — على العكس من ذلك — قد نجح في أن يتسلل من الباب الخلفي ليترك آثاره على المفكرين والفنانين الذين ظنوا انهم اداروا ظهورهم له . ونضرب مثالا على عنف العصر وعدم استقراره بحركة « الشباب الغاضب » التي تعرف بمسرح اللامعقول (*) ، والموضوعية المجردة في الرواية الجديدة nouveau roman لدى

(*) مسرح العبث او اللامعقول Absurd Drama هو التعبير بالمسرح عن عدمية الحياة وخلوها من أي معنى . ويشبه تكنيك مسرح العبث في بعض جوانبه السريالية ، غير أنه يختلف عنها في كونه انعكاسا للحياة وليس هروبا أو ابتعادا منها . ويزعم رواد اللامعقول ان مسرحهم ليس ذهنيا بل انه يبحث عن روح المسرح بطريقة مسرحية ! ومن ثم فانهم يسقطون من حسابهم اعتبارات العقدة المحبوكة والشخصية النامية والدافع وراء الحدث متوجهين مباشرة الى اثارة عواطف النظارة وانفعالهم بما يجري على المسرح .

ورواد الحركة في فرنسا مهدها هم : جان جينية ، ادوارد البي ، يوجين يونيسكو وصمويل بيكيت . وفي انجلترا عرفت الحركة باسم حركة الشباب الغاضب The Angry Young men بعد ان نشر جون أوزبورن مسرحيته « انظر وراءك في غضب "Look Back in Angar ومن كتابها ايضا آرنولد ويسكر وهارولد بينتر .

(المترجم)

الان روب جرييه Alain Robbe-Grillet (**) ، بوصفهما صدى لهذا العالم اللانسانى الذى يطحن فيه الافراد . وكتاب ادب الالتزام لا يحملون على أى من هذه الحركات ، ولكنهم يؤمنون بأن اعترافا صريحا بوجود تواصل بين الكاتب والمجتمع يمكن أن يكون أجدى وأكثر أمانة . هذا هو مسلك أدب الالتزام ، وهو مسلك محفوف بالصعاب والعثرات ، غير أن تجنبه عسير .

الالتزام بين المعارضين والمؤيدين

(١)

يبدأ الكاتب الملتزم قضيته باستبعاد كثير من الافكار والعادات الراسخة فى الاذهان ، ومن ثم نجد لزاما علينا أن نقف بايجاز عند أهم الاعتراضات التى أثارها خصوم أدب الالتزام ، لان من شأن هذا أن يكشف عن الطبيعة الحق لأدب الالتزام ، وأن يساعدنا على تجنب الاعتقادات الخاطئة المحتملة فى اهدافه ومراميه .

وأول ما نصادفه من تلك الاعتراضات مقولة نقدية متكررة تزعم أن ادب الالتزام يعطى السياسة مكان الصدارة ، وقد ورد هذا الاعتراض كثيرا حتى صار من المألوف أن يدرج الناس ادب الالتزام فى باب الكتابة السياسية ، أو فى أحسن الاحوال ، فى باب الكتب ذات الاهداف السياسية . فناقد بارع مثل د. البيريز R. Alberes يشكو من أن كتاب أدب الالتزام صرفوا جل اهتمامهم الى السياسة(١) .

ورد الملتزمين على ذلك يبدأ أولا من منطلق أن الازمة السياسية هى أكثر التعبيرات حدة عن الازمة العامة فى عصرنا ، وكل صراعاتنا الاخلاقية والعقائدية لها خلفية سياسية ، حتى بات من الصعب أن تجد جانبا واحدا من حياتنا الخاصة لم تمسسه المعركة السياسية بشكل أو بآخر . ويصور أراجون وسارتر هذه المسألة فى رواياتهما ، ونضرب لذلك مثلين :

(**) الان روب جرييه (١٩٢٢) روائى فرنسى من رواد الرواية الجديدة فى فرنسا التى تحاول الموضوعية المجردة فى تصوير الحياة والاشياء والتى ترفض غالبا منطق القصة وتسلسل الاحداث ورسم الشخصيات رسما واضحا ، متجنبة كل الاشكال التقليدية للرواية . ولقد ظهرت هذه الموجة فى الرواية فى فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان من روادها أيضا : ناتالى ساروت ، ميشيل بوتور ، كلود سيمون ، كلود أولييه ، وروبرت بانجيه .

للتفاصيل انظر :

Maurie Nadeau : The French Novel Since The War, Translated by A. M. Sharidan Smith (Evergreen, U.S.A 1969). pp. 127—141.

(المترجم)

(١) انظر على سبيل المثال كتابة : Bilan Litteraire du vingtieme Siecle

فى رواية أراجون « مسافرو القدر "Passengers of Destiny » نجد أن الشخصية المحورية هى لرجل يتباهى بأنه يتجاهل عن عمد أحداث عصره السياسية ، ويرفض أن يقرأ الصحف الا أخبار المال . ولكنه فى النهاية يصاب بشلل جزئى نتيجة حادث . وبضربة قدر ساخرة يفقد الرجل قدرته على الكلام ، فلا يردد الا كلمة واحدة هى سياسة Politigue ! ومن خلال هذه الكلمة الواحدة يستطيع الرجل التعبير عن كل رغباته للمرأة التى تقوم برعايته : كالجوع والعطش والنوم .. الخ . وهذا الرمز بالتأكيد رمز قوى للمصير الانسانى فى القرن العشرين الذى يتحدد من خلال السياسة . (لقد عرف نابليون السياسة بأنها الشكل الحديث للقدر (la Forme moderne du destin

ونخرج بنفس الدرس من رواية سارتر «تأجيل الاعدام "Reprieve" حيث يدور الحدث حول أزمة مونيخ سنة ١٩٣٨ ، ويتأثر مصير كل شخصية بقرارات هتلر واستسلام تشامبرلين ودالايير أمام مطالبه . ولكن ثمة شخصية مثيرة للشفقة حقيقة هى شخصية الفلاح الأمى جرو لوى Gros Louis الذى لا ضرر منه لأحد على الاطلاق . يجد جرولوى نفسه فجأة وعلى الرغم منه ، منقولا من مكان الى آخر ، حيث يسجن فى النهاية ، وكل ذلك البلاء بسبب السياسة التى لا يعرف عنها المسكين شيئا . والمغزى الاخلاقى الذى لا مفر من استخلاصه من هذا الرمز هو أننا اذا تجاهلنا السياسة فانها لن تتجاهلنا .

وليس معنى هذا أن السياسة هى الموضوع الوحيد ، أو حتى الأهم ، فى الاعمال الفنية لادب الالتزام ، لان بعضا منها جاء خلوا أو شبه خلو من السياسة ، كما نجد فى القصائد الغنائية لبيجى Peguy واراجون . وفى روايات أدب الالتزام ، وخاصة عند اراجون ، تدور القصة حول أفراد منشغلين بحل مشاكهم الشخصية وعلى غير وعى عادة بالدور الذى تلعبه السياسة فى تقرير مصائرهم ، وكثير من ابطال رواية سارتر « دروب الحرية » على نفس الشاكلة . ولكن الروائيين أنفسهم لا ينسون أبدا أن شخصياتهم تضرب بجذورها فى مجتمع عصرها ، وتكون النتيجة أن يصل الكاتب الى نفس الهدف وتكون أهمية المشاكل السياسية فى التأثير على العقل الواعى لابطال رواياته . ومن النادر أن تجد المغزى السياسى عائما أو طنانا فى سياق تلك الروايات ، بل هو كامن فى طواياها يلمح اليه دون الكشف عنه . ومن ثم يمكن القول ان السياسة فى رواية أدب الالتزام ان هى الا خلفية بكل معانى الكلمة ، انها خلفية ضرورية جدا ، ولكنها تظل فى نهاية المطاف خلفية .

وفضلا عن ذلك فان أدب الالتزام لا يؤمن بأن الحرية الكاملة للفـرد تتحقق خـارج المجتمع أو ضـده ، بل يميـل على الأرجح الى الرأى القائل بأن الانسـان خارج المجتمع لا يكون انسانا أبـدا ، وانما يصير فى مستوى الانعـام ويكون على هـذا النحـو عرضة للجبرية القاسـية . فالحرية الانسانية هى انتصار اجتماعى . وليس صحيحا أيضـا — على حـد قول كتاب أدب الالتزام — أن المجتمع يكتم غرائز الفرد الحـرة ، فاذا كانت المؤسسات الاجتماعية تقف غالبـا فى طريق الفرد حين يعبر عن ذاته ، فان العـلاج هو أن نهاجم هذه المؤسسات وأن نعمل على هدمها ، ولا ينبغى أن نتجاهل هـذه المؤسسات ، لان تجاهلها لن يعنى أن آثارها الضارة قد زالت كما أن النعامة لا تقتل صائدها بدفن رأسها فى الرمال والتظاهر بأنهـا لا تـراه .

وما يسرى على شخصيات أدب الالتزام يسرى بصورة أقوى على الفنان الملتزم نفسـه ، فهنـاك تبـادل مثمر بين نشـاطه الابداعى فنانا وحياته رجلا له مواقفه ، حيث ان حياته تثرى فنـه وتزوده بالزاد الوفير . وحين يختلط الفنان بالناس فانه يشاركهم صعوباتهم ويتعرف على مشاعرهم ، وفى مقابل هـذا يمكن أن يساعدهم عمله الفنى على أن يفهموا أنفسهم حق الفهم . وربما يبرز لنـا « بيجى » مثلا مقنعا لذلك ، لان الحقائق الروحيـة التى اهتدى اليها كانت نتيجة لاشتراكه العميق فى قضايا عصره : فمن خلال دفاعه لاثبات براءة دريفوس Dreyfus (*) ، جاءت مواجهته للقضايا التى تتصل « بالخلاص الابدى » للانسـان .

(*) اشارة الى قضية دريفوس L'affaire Dreyfus ، وهى قضية ضابط يهودى فى الجيش الفرنسى اسمه الفريد دريفوس اتهم ظلما سنة ١٨٩٤ بافشاء أسرار حربية فرنسية للجيش الالمانى وكانت القضية كلها ملفقة ، قام بتلفيقها الرجعيون ، ولم يكن للاتهام أى أساس، ومع ذلك جردته المحكمة العسكرية من رتبته وحكمت عليـه بالنفى طول الحياة ، دون أن تقدم أسانيد الاتهام الى المتهم ولا الى دفاعه . وكان الاستهتار الذى ساد المحكمة سببا فى موجـة سخط فى فرنسـا تحول الى صراع بين معسكرين : التقدمى والرجعى ، ولم تلبث موجة السخط ان عمت أوربا ثم العالم على اثر اهتمام الصحافة الفرنسية بها أولا . وفيها نشر اميـل زولا مقالته الشهيرة : » انى أتهم » دفاعا عن دريفوس ، وكانت المقالة هجوما عنيفا على الحزب الحاكم فى فرنسا وعلى قوى الرجعية معـا . وقـدم اميل زولا للمحكمة ، ولكن محاكمته اثبتت زيف القضية . وعلى الاثر استدعى دريفوس من منفاه ، واعيدت محاكمته ، واضطر رئيس الجمهورية أن يصدر عفوا شاملا عنه سنة ١٩٠٦ . وقد تنـاول القضية كتاب آخرون مثل : أناتول فرانس ، ومارسيل بروست فى المجلدات الاولى من قصصه : البحث عن الزمن المفقود » .

انظر كتاب سارتر : ما الادب ؟ ترجمة د. محمد غنيمى هلال (دار نهضة مصر .ب.ت) هامش ص ٢٣١—٢٣٢ .

(المترجم)

وأخيرا ، كما يقـــول سارتر ، ان « الالم الميتافيزيقى » (أى محاولة الانسان فهم المغزى الكامل للحياة) ليس الا ضربا من « الترف » لا يستطيع السواد الأعظم من البشر أن ينغمس فيه مادامت مشاكلهم الاجتماعية تتعثر فى طريق الحل ، ولكنه يضيف أن البحث عن حقيقة الوجود الازليـــة ســـوف يصبح المهمة الاساسية للانسان « حين يحرر نفسه حقا وصدقا » (٢) .
أما بالنسبة للالتزام فانه ينبغى أن يعطى « صورة كاملة للواقع الانسانى »(٣) .
وسوف نرى فى الحقيقة أن بيجى وأراجون وسارتر قد تجنبوا قدر جهدهم « تشويه » صورة الانسان فى أى جانب أساسى من جوانبه . وعلى سبيل المثال يرى بيجى أن « الخلاص الروحى » هو امتداد « للخلاص الدنيوى » (السياسى) ، ويربط أراجون بحث الانسان عن السعادة الشخصية بالنشاط السياسى ، ويرى أن الحب هو أروع تعبير عن المنهج الالتزامى لدى الفرد حيث يفضل المحب حبيبه على نفسه ، ويعلق سارتر أهميـــة كبرى على دراسة « الوشائج » أى دراسة الطرق المحددة الكاملة التى يؤثر المجتمع من خلالها على الأفراد (كما فى الروابط الأسرية مثلا) .

الاعتراض الثانى على أدب الالتزام هو أن المجتمع الحديث قد عفى على الالتزام ، حيث لم يعد هناك من باعث ذى قيمة يجعل المرء ملتزما . والحق أن هذا هو الاعتراض المعقد على الالتزام ، لأنه مصحوب بدليل آخر يرجحه مؤداه أن فكرة الالتزام ربما كانت مفيدة فى الثلاثينيات وهو عصر قـــد تولى ، أما الآن فلا يمكن أن ينهض أدب جاد على مثل تلك الأفكار البدائية . وما رفض الرواية التقليدية التى تنبنى أساسا على الصراع بين الفرد والمجتمع واستبدال الرواية الموضوعية بها ، الا دليلين على أن الالتزام قد مات .

واجابة أنصار الالتزام على هذا الاعتراض تتلخص فى أنه ليس اعتراضا « أدبيا » حقا ، ولكنه يقوم على تصور للعصر الحاضر مازال محل جدل . وليس هناك من شك أن الحياة فى الستينيات تختلف كثيرا عن الحياة قبلها بعشرين أو ثلاثين سنة ، غير أن أعمال كتاب الالتزام تعكس هذا الاختلاف بطريقة ملحوظة جدا . فسارتر الذى كتب سيرته الذاتية فى كتابه « كلمات Words » عام ١٩٦٣ قد أفاد حقا من أخطائه ، واستطاع أن يصف لنا طفولته واحلامه الأولى بطريقة أكثر سلاسة . أما أراجون فمعظم الكتب التى نشرها

---

(٢) يشير سارتر الى ذلك فى مقالة لـــه عن المشكلة اليهودية ، وفيها يفسر ظاهرة نبوغ اليهـــود فى مجـــال السياسة أكثر من مجال الفلسفة . ويرجع هذا — فى نظره — الى احساس اليهود بعدم الامن لان « على المرء أن ينـــال حقـــوقه فى مجتمعه أولا قبل أن يعنى نفسه بالدفاع عن أقـــدار البشر فى العـــالم » ، ولذا فان الميتافيزيقيات سوف تظل فى الحاضر « ميزة تتمتع بها الطبقة الآرية الحاكمة » . انظر :
(Reflexions sur la question juive, 1947 p. 174).
Sartre, Situations II (Paris, 1947) , p. 251

فى السنوات العشر الأخيرة من حياته تفسح مكانا مميزا للجوانب الذاتية بصورة أدهشت بعض أصدقائه وكانت غصة فى حلوقهم . والحق أن هذا المنهج الجديد ، الذى لم يكن صدفة أو راجعا الى الهوى الشخصى لصاحبه ، يناسب بطريقة مثلى المرحلة التى وصل اليها مجتمعنا من ناحيتين :

فالتعقيد المتزايد للحياة قد فرض على الفرد أن يتخذ مبادرة شخصية .

وخطر التكنولوجيا التى حولتنا الى مجـــــرد آلات خطر محقق كفيـــل بأن يثير الفنان الى رد فعل عنيف . ففى كتابه « الشعراء Les Poetes » الصادر عام ١٩٦٠ يحاول أراجون تصوير العالم الجديد الذى يشيد ، ويصرخ الصرخة الحارة التالية :

« فى ذلك العالم أطالب بمكان للشعر »(٤) .

أما الزعم القائل بأنه ليست هناك بواعث وصراعات ملائمة تلهم كتاب اليوم ، فالرد عليه يكون باثبات أربعة مصادر على الأقل للتوتر فى عصرنا :

أولا : أن الكتاب والفنانين هم أقل الناس انبهارا بالشعار الاقتصادى الذى يرفعه السياسيون بأننا« نعيش أزهى فترات تاريخنا » ، وســـواء صدق هذا الشعار على المستوى المـــادى المحض أو لم يصدق ، فالحقيقة المرة أن الحياة الحديثة كئيبة وطاحنة . ومن هذا المنطلق يصبح من الصعب أن نكتب فى نمط الرواية الحماسية التى أوحت بها الحرب الأسبانية مثلا ، ولكن الفنان الحساس يعلم أن هناك مادة ثرة يزخر بها مجتمع قد فشل فشلا ذريعا فى تزويد أفراده بالادراك الواعى والتقـــدير الصادق لمتع الحيـــاة . ولمـــا كان العلاج يتطلب أكثر من المعايير الثقافية الصارمة لارتباطه بالقرارات السياسية والأخلاقية ، فان الأمر فى حاجة الى الالتزام . وهذه العملية ذات شقين كما نرى هنا : فمن ناحية يحتاج الانسان المعاصر الى الفنان كى يصور له حياته بدون أوهام أو نفاق ويبين له طريق الخلاص ، ومن ناحية أخرى فيستطيع الفنان أن يجد فى مأساة الانسان المعاصر مصدر الهام يحفزه على أن يصارع ما امتلأت به من عناصر البذاءة والاسفاف .

ثانيا : تقودنا النقطة الأخيرة الى توتر من نوع آخر مقصور على زماننا وهو التناقض الحاد بين ثقافة « الأغانى والموسيقى الهابطة » والثقافة التراثية (التقليدية) . ودون أن نجهد أنفسنا فى بحث كل ما يتضمنه هـــذا الموضوع ينبغى أن نثير عدة أسئلة : هل ثقافة « الأغانى والموسيقى الهابطة » هى الثمن المحتوم الذى ندفعه للتوسع فى الديمقراطية السياسية والاجتماعية ؟ وبعبارة أخرى : أهذا النوع من الثقافة هو النوع الوحيد الذى تستمتع به الجماهير العريضـــة ؟ أم أن هـــذا يعنى أننا مازلنا بعيدين من

"Je reclame dans ce mande-la une place pour la poesie", Aragon, Les Poetes, p. 145

تحقيق الديمقراطية ، وأن اتجاه سادتنا وكبرائنا الجدد هو منع الغالبية العظمى منا عن الاشتغال بالنشاط الخطر دائما وهو التفكير بوضوح وعمق ؟
وهل ثقافة « الأغانى والموسيقى الهابطة » كلها سلبية ؟ أم أنهـا ، بالرغم من جهود الاعلان عنها وترويجها ، تعبر بطريقتها الخاصة عن معاناة جيلنا وبحثه المض عن قيم جديدة ؟ وعلى كل حال ، ما هو الخط الفاصل من الثقافتين ؟

تلك الأسئلة ومثيلاتها هى موضع اهتمام هؤلاء الذين يشعرون أنه «ليس بالخبز وحده يحيا الانسان » ، وان الفقر الثقافى والايديولوجى هو ـ على الأقل ـ أمر سىء مثل الفقر المـادى ان لم يكن اشد سوءا . ان تلك الأسئلة تؤثر على كل واحد منا وليس على حفنة من « المثقفين » وحدهم ، فكما تقول احدى بطلات ارنولد ويسكر بحق : « ان العالم المـادى القذر يهيننا ونحن لا نعير الأمر أدنى التفات ... هذه هى غلطتنا الشنيعة »(٥) . ولا يزعم الالتزام أنه يملك الاجابة على كل الأسئلة السابقة ، كما أن الالتزام لا يبدى مظنة فى أن الأمر يتطلب أكثر من اجابة واحدة . انه يقول انها مرتبطة بفلسفة المرء فى الحياة ، وان من الصعب على الكتاب والفنانين ، الذين من واجبهم الاسهام فى ايجاد حل لها ، أن يفعلوا ذلك دون الميل الى طرف من أطراف النزاع السياسى والأخلاقى الدائر فى عصرهم ، أو بتعبير آخر : دون التورط فى اتخاذ موقف .

ثمة جانب آخر من جوانب الثقافة الحديثة وهو التزايد المخيف فى أدب الجنس المكشوف ، وانني لا أستخدم الصـفة « مخيف » من منطلق دينى متزمت ، ولكن لأن هنـاك خطرا حقيقيا أن يفقـد المرء رؤيته وهو يحاول الاقتراب من هذا الموضوع . وقليل جدا من الناس قد ينكر أن ما يخوض فيه كتاب اليوم من مناقشات مفتوحة وصريحة حول الجنس هو رد فعل مرحب به فى مواجهة التزمت الفيكتورى والنفاق ، بل وأكثر من ذلك أن فنانا يستحق صـفة الفن ينبغى ألا ينكص من وصـف كل عنـاصر السلوك الانسانى بما فيها محاولات اثارة الغرائز البدائية والحيوانية فينا . مثل هذا المنهج يعتبر بحق فنـا واقعيا لا أدبا جنسيا مكشـوفا على الاطلاق ، وكل ما هنالك من فرق بين الاثنين هو ما يكمن فى نية الفنان ومن ثم فى أثره المنشود . فشىء أن نصف الجنس بدون اثارة الاشمئزاز باعتباره جزءا ، جزءا فحسب ، من الحياة الانسانية ، وشىء آخر أن نتعمد الفجاجة لا لسبب الا لأن كثيرا منا سوف يحب فى كل الأحوال ، مثل هذه الفجاجة . ومن شأن ذلك أن يجعل الجنس اسفافا ويهين الانسان ويحط من قدر المؤلف والقراء على السواء بدلا من أن ينتج تأثيرا ساميا كما يفعل الفن الأصيل عادة . ومن الضرورى

Beatie Bryant in "Roots" Act III : The Wesker Trilogy (Penguin ed, 1964), p. 148.

أن نؤكد على أن التأثير السامى لا يتحقق من مجرد كبت كل الجوانب المنحطة والفجة فى الحياة الانسانية ، أو حتى من احلالها مكانا ثانويا . وبالرغم من التعارض البادى فى هذه المقولة ، يمكن أن نحقق التأثير السامى بابراز تلك الجوانب على شرط أن يكون هدفنا هو زيادة الفهم والتعاطف الانسانيين . وأكرر مرة أخرى أن هذا يتطلب أكثر من المهارة الفنية ، انه يتطلب فلسفة محددة « يلتزم » بها الكاتب . وتقف روايات سارتر شاهدا على هذا الأمر ، ففى ثلاثيته « دروب الحــرية » الكثير من جوانب الفجاجة والفحش التى تضارع ما يوجد فى روايات على شاكلة « فانى هل "Fanny Hill" »(*) ، ولكن هذه الجوانب ليست منعزلة أو ليست موجودة بدافع الاثارة . فمثلا من المستحيل الا تهتز عواطف المرء النبيلة (اى عكس دواعى الشهوة الفجة) بعد أن يقرأ المرء المشهد المؤثر حيث يحاول كسيحان ممارسة الحب ، فلا يستطيعان الوصول الى ذروة النشــوة الا باستخدام ايديهما وخيالهما . والغاية من التفاصيل المسرفة فى هذا المشهد أن تزيد من احساسنا بحدة الموقف وسخريته ، وليست الغاية من ورائه دغدغة جوعنا الجنسى .

ثالثا : التوتر المتولد من التعارض القــائم بين مزايا التقــدم العلمى الكامنة فيــه وبين أخطاره الحقيقية . لقــد فرض اكتشاف الطاقة النووية هذه المسألة فرضا وصارت قضية ملحة ، حيث غدت مشكلة الحرب والسلام بسببها أكثر مشكلات عصرنا حيوية . ولكى نعرف أن المشكلة لم تبرح وجدان الفنانين ، وأنهم لم يقفوا منها موقف اللامبالاة ، ينبغى أن ننعم النظر فى عدد الاغنيات والمسرحيات والروايات التى تعالجها ، فضلا عن الاعمال الاخرى التى كانت ستصبح غامضة ، لولا انها اتخذت من المشكلة خلفية لها . لقد أثارت حرب فيتنام فى الغرب ردود الفعل نفسها التى اثارتها مقاومة الفاشية قبلها بثلاثين سنة ، ووجه الشبه هنا يكمن فى استقطاب الآراء والاتجاهات(٦) .

(*) رواية جنسية ظهرت فى انجلترا فى القرن الثامن عشر ، الفها جون كليلاند John Cleland (ت ١٧٤٩) تحت عنوان « فانى هل : مذكرات امرأة اللذة » ، وتعد اعظم اعمال أدب الاثارة الجنسية فى الادب الانجليزى .

(٦) ليس معنى هذا أن نتوقع طوفانا من الكتب التى تعــالج مشــكلة فيتنام مبــاشرة . ولكن يعنى على الارجح أن حرب فيتنام ، كالحرب الاهلية الاسبانية من قبل ، واحدة من تلك المشــكلات المحددة التى تجبرنا على ان نعيد النظر فى مبادئنا الاساسية كل آونة وحين . ومادامت رحى الحرب تدور وتهدد بتفجير حرب عالمية فان قضية وحشية الانسان نحو الانسان تظل قضية ملتهبة وعملية .

(المترجم : يلاحظ أن المؤلف كتب هذه الآراء سنة ١٩٦٧ والحرب الفيتنامية دائرة على قدم وساق والرأى العــام موزع بين أطراف النزاع . لكن آراءه فى هذا الصدد مازالت صالحة لزماننا اذا أخذنا فى الاعتبــار حروبا وجرائم وحشــية ترتكب من الانسان فى حق الانســان فى مناطق متفرقة من العــالم ، وتثير القضايا نفسها التى أثارها المــؤلف ، وتتحزب آراء البشرية حيالها ما بين مؤيد ومعــارض ولا مبال ، وتحتــاج من الادباء والكتاب الى اتخــاذ موقف) .

وهذا ينفى الزعم القائل بأن الالتزام قد مضى زمنه ولم يعد صالحا ، حيث مازالت هناك خيارات مصيرية تواجهنا ، ومازلنا فى حاجة الى المدد الملهم للفن والادب بغية التصدى لها . فقد كتب اراجون ديوانه « عيون وذكرى » سنة ١٩٥٤ ليكون بمثابة تنمية متناغمة لرواية زوجته الزاتريولية Elsa Triolet « الحصان الاحمر » (٧) التى تصور فيها ابادة القنبلة الذرية للبشرية ، لا لان الرواية متشائمة ، ولكن لانها ترمى الى توعيتنا بالتهديد النووى كى نوقفه قبل فوات الاوان . وديوان اراجون يستكمل هذا الدرس حين يطالعنا ببساطة فائقة واخلاص عميق على كل القيم التى ينبغى الحفاظ عليها والقتال فى سبيلها . ويختتم أراجون ديوانه بقصيدة عن السلام (أوحت بها الحرب بين الفيتناميين والفرنسيين) تقول أبياتها الاخيرة :

فلتصمتى أيها الذرة ولتكفى أيتها البنادق عن الدمدمة

أوقفوا النار على كل الجبهات على كل الجبهات أوقفوا النار (٨)

رابعا : هناك — أخيرا — الصراع الخالد بين المثال والواقع ، وهو الصراع الذى دفع بيجى فى بداية هذا القرن ان يلاحظ بمرارة أن «التصوف» عادة ما ينحط ليصبح « سياسة » ، وهو يعنى كما سيتضح بعد قليل ، ان المصير العادى لأى مثال نفى هو أن ينحرف عن مساره النبيل ويستغل فى سبيل تحقيق غايات أنانية . ويأخذ هذا الصراع شكلا حادا عند الملتزمين سياسيا ، لأن عالم السياسة هو عالم « الايدى القذرة » كما يوحى بذلك عنوان مسرحية سارترية(*) . والمثل الحديث على هذا هو التصدع والشقاق اللذان وقعا فى صفوف الشيوعيين بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعى السوفييتى حيث كشف النقاب عن أخطاء ستالين وجرائمه .

---

(٧) اشارة الى (الحصان الاحمر) رمز الحرب الذى ورد ذكره فى الانجيل فى كتاب (الوحى) .

(المترجم : الحصان الاحمر او التنين حيوان خرافى يسمى Red Dragon وله — كما جاء فى الانجيل — سبع رؤوس ، وعشرة قرون ، وسبع تيجان على رؤوسه — حاول أن يلتهم « الوليد » من حجر « السيدة » وقد دخلت الملائكة فى حرب ضده بقيادة ميكائيل .. الخ القصة المذكورة فى المكان المشار اليه) .

(٨) خلو ابيات أراجون من علامات الترقيم الاملائية هو أمر متعمد هدفه أن يجبر المتلقى على اعتبار كل سطر شعرى وحدة متكاملة لا تحدها فواصل صناعية شكلية .

(*) يقصد المؤلف مسرحية سارتر السياسية التى تسمى Les Mains Sales (الأيدى القذرة) التى الفها سنة ١٩٤٨ ، وتدور احداثها فى المجر قرب نهاية الاحتلال الالمانى ، وتعد المسرحية مثالا على الميلودراما السياسية فى قوة التاثير والتركيز . (المترجم)

والحق أن الصدمات العنيفة فى العصر الحديثليست مقصورة علىالشيوعيين وحدهم ، فكل الذين يحاولون اصلاح أحوال الآخرين لابد واجدون ، ان عاجلا أو آجلا ، أن خطوات التغيير قلما تكون بالسرعة التى يأملون ، ولا يكاد يمضى بعض الوقت حتى يكتشفو أنـــه بمجرد أن يدخل المثـــال دائرة التطبيق تقوم العقبات غير المتوقعة التى تستدعى « اعادة تقييم مؤلم » . ويأتى الخطـــر فى مثل تلك الأحوال من أن الناس يميلون الى اخفاء خيبة آمالهم وراء ســـتار خبيث من اللامبالاة والسخرية .

ويستطيع الفـــن الملتزم ان ينقـــذنا من كل هـــذه المحاولات العقيمة ؛ لأن رؤيـــة الفنـــان تساعدنا على ان نرى أبعـــد من النكسات والهـــزائم العارضـــة . وهنـــا نتـــذكر قـــول « ســـارة كاهن » الجريئـــة احـــدى بطلات أرنولد ويسكر حين ترفض بعنـــاد أن تتبـــع صديقتهـــا « مونتى » على طـــريق الخيـــانة ، أو ابنهـــا « روبى » على طريق اليأس ، وتقول :

« اذا جاء الكهربائى لاصلاح العطب ، وبدل أن يصلحه زاده سوءا ، فهـــل أتوقف عن استخدام الكهـــرباء ؟ هل أحرم نفسى من النـــور ؟

الاشتراكية هى نورى . هل تفهم ذلك ؟ هى السبيل فى الحياة . كـــم يمكن أن يكون الانسان جميلا ؟ »(٩) .

وفى قصيدة أراجون الأخيرة « مرثيـــة لبابلو نيرودا » التى كتبهـــا سنة ١٩٦٦ يصف الشعراء بأنهم « مخلوقات الليـــل الذين يحملون الشمس بين جوانحهم » . وخلفيـــة القصـــيدة هو الزلزال الذى وقـــع فى شيلى سنة ١٩٦٥ وحطم منزل بابلو نيرودا ، فبعـــد أن يعبر أراجون عن تعاطفه مـــع صديقه ، يمضى فى ادانة الارض ذاتهـــا بأنهـــا قد خانت الشعراء ، ويوسع موضوع القصيدة بأن يبين أن هناك كوارث أســـوأ تنتظر الفنـــــان حين يصحو على الهوة التى تفصل أحلامه الكريمة بالعـــدل والمساواة والعقبات التى يجب أن يتخطاها الانسان قبل تحقيق هذه الأحـــلام . ان رســـالة الشاعر هنا ليســـت دعوة الى الاستسلام ، بل الى الكفاح بيقظة وانتباه :

« آه ماذا سمحنا لبابلو صديقى

بابلو ياصديقى ماذا عن أحلامنا ماذا عن أحلامنا »(١٠) .

قد لا تكفى الأمثلة السابقة للتصدى للرأى القائل بأن أيام الالتـــزام معدودة ، لأنه لا توجد توترات حقيقية فى المجتمع الحديث ، ولكن كتـــاب أدب الالتزام يرون أن التوترات الحالية أقل « وضوحا » وربمـــا كانت أكثر

---

(٩) السابق Chicken Soup with Barley : Trilogy, pp. 73-4.

(١٠) اراجون : السابق ، ص ٢٦

« تعقيدا » من مثيلاتها منذ عقدين أو ثلاثة . وهذا يعنى أن الالتـزام لـم يمت بعد ، بل ينبغى ان يسلك الالتزام طرقا مختلفـة من التعبير عنهـا . وكم يكون الأمر محزنا اذا صارت أغانى الاسـتنكار هى وسـيلة التعبير الوحيدة عن هموم عصرنا وتوتراته ، أو اذا فشلت فى الهـام الـكاتب ، سوف يكون ذلك مأساة ليس للكاتب بوصفه « مواطنا » وانما بوصـفه « كاتبا » .

ونحن ندين بالتفرقة بين الصفتين هنا للكاتب الانجليزى جورج أورويل حيث يقـول :

« حين يشتغل الكاتب بالسياسة فان عليـه أن يفعل ذلك بوصـفه مواطنا ، بوصفه انسانا ، وليس بوصفه « كاتبا » ... وعليه أن يحـدد بجلاء أن أدبه هو شيء مختلف »(١١) .

وهذا هو الاعتراض الليبرالى على الالتزام ، انـه لا يرفض الالتزام باعتباره التزاما — لأن أورويل يعترف أنه « ... من المستحيل ، بل من غير المستحب ، أن تعيش فى برج عاج » — ولكن لأنه لا مكان له فى الأدب ، حيث ان « الأدب شيء مختلف (. ويتبنى « الروائيون الجـدد »(*) فى فرنسـا وجهة النظر نفسـها ، فيكرر روب جرييه مقـولة أورويل بالنص تقريبـا حين يقـول :

« ليس من المعقـول .. أن نزعم اننـا نخـدم قضية سـياسية فى رواياتنا ، حتى لو كانت قضية عادلة فى نظرنا ، وحتى لو كنـا فى حياتنا السـياسية نقـاتل فى سبيلها »(١٢) .

فهناك التزام واحد محتمل فى نظـر كتاب الرواية الجـديدة وهـو الأدب نفسـه ، اذ يقـول روب جرييه :

« ... التزام الكاتب هو وعيه التـام بمشاكل لغته ، وايمـانه بأهميتها القصوى ، واصراره على حلهـا من داخل اللغة ذاتهـا »(١٣) .

"Writer and Leviathan," in England, Your England (Secker & Warberg

(*) انظر ما قدمناه فى السابق عن كتاب الرواية الجديدة فى فرنسا (المترجم)

(١٢) من مقالة له فى مجلة :

Revue de Paris (Paris, September,1961) p. -21.

Alain Robbe-Grillet, Pour nu nouveau roman (Paris, 1960), pp. 46—7.

ويرد أدب الالتزام بأن مثل هذا الراى مبنى على اعتقـاد خاطىء وهو أن المشاكل الفنية تقع خـارج نطاق المجتمع حيث ينظر اليهـا على انهـا قضايا فنية فحسـب . ان كاتبا ملتزما مثل أراجون ، بغير أن يقلل من خطر اللغة وضرورة التمكن منها ، يؤكد على أن اللغة ما هى الا وسيلة اتصـال ، وأن كل المحاولات الخلاقة لتحسين هذه الوسيلة تنبع من فلسفة فى الحياة. والتعبير « الفنى » فى الأدب ليس غاية فى ذاته ، بقـدر ما هو طريقة أداء لتوصيل تجـارب الفنـان وآرائه بصورة أكثر صلاحية وقوة . بل ان روب جرييه نفسه يعترف بأن « الرواية الجديدة » تعد أصلح التجارب لأنهـا تستطيع التعبير عن واقـع العصر الحديث بصورة افضـل من الروايـة التقليدية . أفلا ينهض هذا الاعتـراف دليـلا على تناقض روب جـرييه بالقيـاس الى اعترافه السابق بأن العمل الفنى لا غاية له ، وأن الفنـان مبدع بغرض الابداع فقط ؟ .

وفضلا عن ذلك فان « أورويل » لو كان صادقا فى افتراضه ان هناك سورا عظيما يفصل بين الفن والحيـاة ، فان لنـا أن نفترض أنه يحـق لفرد بعينه أن يخـرج من عزلته حينما يتصرف « كمواطن » وأن يعود اليهـا من فوره حينما يؤدى مهمته « ككاتب » ، وربما عليـه أيضا أن ينسى كـل ما تعلمه فى تلك الرحلة القصيرة التى قـام بهـا الى العـالم الأقل خلودا منه ! (*) والحق أن أورويل نفسـه لم يصـل قط الى هذه الحـالة السخيفة ، ولكن الا تستحق مقـولته تلك أن تعـامل هكذا بالسـخرية ؟ ان تعبيره « الأدب شيء مختلف تماما » تعبير أقل ما يمكن أن يوصـف به أنه تعبير مبهم جـدا ويجوز ان يؤول تأويلات عجيبة ربما كان أورويل أول من يدينها . فاذا كان يعنى أن المرء لا يمكن أن يصـدر أوامر فى الفن كمـا يفعل فى السـياسة فلن يختلف معه أى كاتب ملتزم ، ولكن اذا ذهب أورويل أو أى انسان آخـر الى أبعد من هذا ، وجزم بأن الكاتب مستقل عن كـل السلطات والجهات ، فهو فى نظر أدب الالتزام يسير على طريـق محفوف بالمخاطر . فالاستقلال المزعوم للكاتب هو وهم وأسطورة ، لأنه ليس هناك من أدب يستطيع أن يتجنب التقـويم النقدى للقيم المعاصرة سواء بالتصريح أو التلميح . وقد اعتبر سارتر امساك الكاتب عن أن يدلى برأيه نوعا من الالتزام لأنه ينطوى بداهة على تسليمه بالأمر الواقع .

بالاضافة الى ذلك ، هل تعنى فكرة استقلال الكاتب أنه ليس مسئولا بما يكتب أمام أحد لأنه ــ بوصفه فنـانا ــ لا يخضع للقيـود الانسـانية

(*) واضح أن المؤلف يسخر من تفرقة أورويل بين صفة الاديب « كاتبـا » وصـفته « مواطنا » هذه التفرقة التى تبعد الكاتب عن اتخـاذ موقف من قضايا عصره ، وتجعـله بمعزل من أن يستفيد من احتكاكه بالحياة والمجتمع . (المترجم)

العادية ؟ ينتقد كتاب أدب الالتزام هذه الفكرة بشدة ، مؤكدين أن عدم المسئولية ليس من الفن فى شىء ، وأن قليلا من الأعمال الفنية الخالدة — ان وجدت — قد ولد دون اعتبار لحاجات المجتمع . ان ما كان يخشاه أورويل هو أن يوجه الكتاب الى هذه الحاجات بدلا من أن يكتشفوها هم بأنفسهم ، ولا ينكر أحد أن خشية أورويل تثير بعض التعاطف لدى هؤلاء الذين أفزعتهم وآلمتهم الأحداث الماضية فى الاتحاد السوفيتى والأحداث الثقافية فى الصين . ولكن هل يمكن القول ان أورويل قد وجد حلا صحيحا للمشكلة حيث كان محقا فى خوفه من الوقوع فى المحظور ؟
لا يظن كتاب أدب الالتزام انه قد وجد الحل ، وهم — بعد — يعترفون أن هناك مزالق فى منهجهم ، وانه لا يكفى أن نضرب صفحا عن النقاد الحساسين على اعتبار انهم « برجوازيون صغار »(١٤) ، فليس اطلاق النعوت على الخصوم هو الطريق الأمثل لاسكاتهم .

والاجابة الحق أن لا ينكر المرء أن هناك مخاطر ، ولكن ينبغى عليه أن يتوقف ليسأل نفسه اذا كان على استعداد لمنازلة هذه المخاطر والتضحية معها ، أو البحث عن أفضل السبل لتقليلها ، حيث لا يمكن أن تتحقق مهمة جليلة بدون تضحيات مؤكدة . ولا يدعى الالتزام انه وثيقة تأمين ضد كل الأخطار ، بل يعتقد على الترجيح أنه يحتوى على البذور التى تنقيه دائما ، لانه يلزم الكاتب دائما بأن يتقبل آراء الآخرين . فالكاتب الملتزم كما يؤكد سارتر مرارا وتكرارا انما هو « رجل بين الناس » .

والخطر الأكبر الذى ينبغى على الكاتب الملتزم أن يحذره هو التحيز والغطرسة الفكرية ، انه خطر حقيقى كامن فى أى عمل انسانى ، وكل

---

(١٤) بالمناسبة ، هناك ظن ما بان أورويل كان يتعامل مع السياسة على طريقة « البرجوازيين الصغار » ، حين آمن بالطبقات المتوسطة اكثر من ايمانه بتنظيمات العمال . ولكن هذه الصفحات ليست محاولة لمناقشة الاسهام الشخصى لاورويل (حيث ذكرنا آراءه هنا لانها ببساطة تلخص تلخيصا جيدا ما اطلقت عليه « وجهة النظر الليبرالية » فى الاعتراض على الالتزام) . ولقد وردت آراؤه ونوقشت فى كتاب جون ماندر .

وسوف يجد القارىء « أن تفكير أورويل فى هذا الصدد مشوش ومتضارب . اذ يقول مرة : ان الدعاية الموجهة تعنى خواء الفن ، ومرة أخرى يقول : ان الفن لابد أن يكون له غاية سياسية » (ص ٨٤) . أما تعبيره « الفن شىء مختلف تماما » فيعلق عليه ماندر بقوله « ان الكاتب — فى نظر أورويل — لا يستطيع أن يكون عضوا صالحا فى حزب سياسى ، واذا تناول الكاتب السياسة فى أدبه فسوف يصبح كاتب منشورات » (ص ١١٢) .

فهل لى أن أضيف انه لا يوجد قارىء جاد يمكن أن يصف بيجى واراجون وسارتر بانهم كتاب منشورات .

كاتب عرضة له . والحق ان الكتاب غير الملتزمين الذين لا يعترفون بسلطان الا سلطان أنفسهم هم أكثر الكتاب عرضة له . ان أحد المتطلبات المقدسة للالتزام أن لا يعتبر الكاتب نفسه المشرع الوحيد للحقيقة بل عليه أن يطلبها حيثما وجدت مع أفراد المؤسسات الأخرى دينية كانت او سياسية . هل يقودنا هذا الى مناقشة « التخريب » — أى التكتل داخل احزاب أو الانتماء الى جماعات — تلك الآفة التى يخشاها أورويل ؟ وهنا نقترب من أحد الأخطار الناجمة عن الالتزام مفندين اياه ، بالرغم من كونه لا يشكل نقدا للالتزام على الاطلاق ، بل يمكن أن يكون نقدا للحزب الشيوعى (أو أى حزب آخر على شاكلته) . ان تخريب الكتاب ضار بالفن ، وضار بالمبدأ الذى يعتنقه الكاتب على المدى البعيد ، انه يعطى صورة مشوهة تماما عن حقيقة الالتزام لأنه يخلط بين أمرين مختلفين جد الاختلاف :

١ — رغبة الكاتب فى النزول الى الساحة ليمارس نشاطه (وهذا قرار خاص به وحده) .

٢ — الاجراءات الادارية التى يتخذها الحزب الحاكم أو السلطة الدينية ضده اذا لم يلتزم بالخط الرسمى المرسوم له عن طريقهما .

وهذا الآمر الأخير ينبغى ادانته ادانة تامة ، ولا يمكن أن تكون ادانته فعالة بالانطواء على النفس فى البرج العاج أو بالضرب على غير هدى فى المهامة والقفار .

وسواء أن يتصدى الكاتب لضيق الأفق داخل حزبه كما فعل أراجون(١٥)، أو يحتفظ باستقلال ذاته بوصفه لا منتميا غير معاد كما فعل سارتر(١٦) ، أو يتخلى الى الأبد عن « الاله الذى فشل » — فكل هذه المواقف الايجابية اضافة لصالح الالتزام وليست انتقاصا منه . ويستطيع المرء أن يغامر بتقرير المفارقة التالية : اذا أردت أن تحاكم الالتزام (كما هو قائم بالفعل) محاكمة شاملة ، فان عليك أن تكون ملتزما تماما ! .

---

(١٥) تنبه قطاع عريض من الجماهير مؤخرا الى استقلال عقلية اراجون حين ادان بشدة قرار الاتحاد السوفيتى يسجن كاتبين لنشر كتبهما خارج البلاد ، ولكن لا يمثل هذا نقطة تحول جديدة فى موقفه ، فقد ارتبط اسمه فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بنضاله ضد « الدوجماتية » و « الطائفية » .

(١٦) لا يعتبر سارتر رفضه الانضمام الى حزب سياسى فضيلة أو مزية ، ولكن يعتبره ضرورة يؤسف لها ، مادام يشعر بانه غير قادر على تاييد الطرق التى يسلكها الحزب الشيوعى الفرنسى . ويعترف سارتر بأن موقفه غير متسق وغير مريح ، ولكنه يعتقد أنه السبيل الوحيد المفتوح امامه . ويشير نقاده الشيوعيون الى نقطة الضعف فى موقفه ، ويذهب بعضهم الى حد اتهامه بتكوين رؤية « غير متطرفة » للالتزام الاولى .

وفضلا عن ذلك فان التجاوزات المفرطة التى وقعت فى عصر ستالين والتى عرفت باسم « الجدانوفية »(*) كانت ترجع الى الاستخدام المتعسف لمبدأ سليم ، وهو مبدأ ينادى بمسئولية الكاتب نحو المجتمع . ويجب أن نؤكد على أن غلطة جدانوف نبعت من تطبيقه لمبدأ المسئولية من منطلق « ادارى » ؛ ومن نسيانه أن الطرائق التى تصلح فى ميدان السياسة لا تصلح بالضرورة فى ميدان علم الجمال (لقد كان لينين نفسه صاحب منهج أصح فى هذا الشأن حين قال : الأدب هو آخر شىء فى الدنيا صلاحية للتسوية والاتساق الميكانيكيين ولخضوع الأقلية أمام تحكم الأكثرية ... ففى ميدان الأدب يجب أن تتاح الحرية الكبرى للمبادرة الفردية)(١٧). ولا يعفى هذا الكاتب من مسئوليته الاجتماعية أو السياسية ، بل يشير الى أن المنهج السليم لا يمكن أن يفرض عليه فرضا.

ان الاجراءات الادارية تؤدى الى افتقار الفن وخوائه ، والأدب الذى يكتب بغرض « اصدار الأوامر » هو كاريكاتير لأدب الالتزام ، لأنه يفشل فشلا ذريعا فى تحقيق غايته لدى القارىء حيث يتركه فاترا جامدا ، بدل أن يغرس فى نفسه الحماس . لابد على الفنان — اذن — أن يستمع الى صوت ضميره لا لأنه الحق الذى لا ريب فيه ، وانما لأنه اذا لم يفعل سوف يشى عمليه بوجود عناصر غريبة ودخيلة ، وسوف يتلاشى تأثيره فى الحال . ومن ثم فانه — بالنيابة عن الالتزام نفسه أكثر من كونه بالأصالة عن الفن « الخالص » —لابد من التصدى لعملية « التخريب » .

ويؤكد أدب الالتزام دائما على أن الأيديولوجية لا يمكن أن تدخل الى العمل الفنى من خارج ، وانما يجب أن تنبع من ذات الفنان وأن تكون جزءا لا يتجزأ من شخصيته . وعلى الرغم من اعتقاد أدب الالتزام بأن الفن كله هو شكل من أشكال الدعاية بمعنى أنه نقد للحياة ويعبر عن وجهة نظر معينة(١٨) ؛ فان الدعاية اذا فرضت فرضا على العمل الفنى فشل الفنان . ان بيجى لم يسمح لأحد ، حتى الكنيسة ، أن يعلمه ماذا يكتب أو كيف يكتب ، وحين كان يجد نفسه غير قادر علنا عن الدفاع عن أحد القرارات الكاثوليكية فانه كان يلزم الصمت ، أو يلجأ الى مبدأ

(*) نسبة الى أندريه الكساندروفيتش جدانوف (١٨٩٦ — ١٩٤٨) الذى كان سكرتير اللجنة المركزية للحزب الشيوعى أيام ستالين ، والذى أرسى سيطرة الحزب على كل النشاط الثقافى ، بمطالبة الكتاب أن يلزموا خط الحزب لزوما تاما ، وظلت هذه السياسة فعالة بعد وفاته ووفاة ستالين فشلت كل مظاهر الابداع الادبى الحر حتى مؤتمر الحزب العشرين سنة ١٩٥٦ . (المترجم)

(١٨) يلجأ الناس عادة الى تعريف الدعاية (فى معناها الهابط) بانها الدفاع عن الافكار التى يختلفون معها ، ولكنهم لا يجرؤون على وصف دعاواهم التى لا ريب فيها أو قبولهم لبعض القيم بانها لون من الدعاية ايضا !

كنسى مخالف يعبر به عن رأيه الخاص (وموقف الكنيســة من برجسون(*) شاهد على ذلك : فلقــد كان بيجى معجبــا مخلصا لبرجسون وظل يدافــع عنه فى وقت كانت روما على وشك أن تتبرأ منه) . وذهب سارتر الى أبعد من هذا حين رفض الانضمام الى أى حزب سياسى مع كون هذا غير متسق مع فهمه لواجب الكاتب الملتزم . أما فيما يتعلق بأراجــون الذى لا يمكن أن يتهم بأية « شطحات فردية » فى ضوء عضويته المتصلة للحزب الشيوعى الفرنسى على مدى أربعين سنة ، فانــه يرفض مطلقــا فكرة « الأوامر » فى الأدب ، وينــادى بدلا منهــا « بالضرورة الداخليــة » التى تجعل الفنان يردد فى عمله الأفكار والتيارات المتفقة معــه . وشعره أثنــاء الحــزب والذى يعطى صورة حية للخط الشيوعى فى تلك الأيام قد استطاع أن يحتفظ فى الوقت نفسه بكثير من السمات الشخصية لصاحبه التى ربمــا كــان سيخفق بدونها فى تحريك مشاعر ملايين الفرنسيين من مختلف الأحزاب .

وبالرغم من هذا كله ، يصبح من غير المجدى أن ننكر أن أعظم خطــر يواجه أدب الالتزام هو أن يتحــول الى ادب من أجل « الالتزام »(١٩) أو أن نزعم أن العلاقة السليمة المتوازنة بين هذه الجانبين قد أرســيت بنجــاح فى مجــال التطبيق أو تحددت بسهولة فى مجــال النظرية . اننا نتحــدث هنا عن واحد من أعقد الموضوعات التى تتصل بالالتزام ، وكل ما يمكن أن نضيفه الى ما قاله الكتاب الملتزمون هو أن فكرة الالتزام مازالت فكرة ناشئة ، وكلمــا نضجت ستزيدها التجربة ثراء وستتخلص تدريجيــا من التجاوزات والأفكار الخاطئة . والتقــويم الشخصى لتجــارب كل من بيجى وأراجون وسارتر خطوة مستنيرة فى هــذا المقــام . فالاعترافات غير المتوقعة التى كشفت عنها السير الذاتية لأرجوان وسارتر فى السنين الأخيرة تظهر لنــا أنهما لم يتحررا تماما من « خداع النفس » ولكنهما كانا يضعان الاخــلاص والحقيقة فوق أى اعتبار آخر ، وأنهما ـــ اذا أردنا أن نستخدم تعبيرا مفضلا لدى أراجون ـــ كانا يصران على أن يخلفــا صورة صادقة لنفسيهما .

(*) هنرى برجسون (١٨٥٠ ـ ١٩٤١) فيلسوف فرنسى أعاد النظر فى المسائل الفلسفية من زاوية جديدة ، وخاصة فيما وراء الطبيعة ، وكانت آراؤه سببا فى جلب ثورة الكنيســة عليــه (المترجم) .

(١٩) انظر تعبير سارتر المشهور « فى أدب الالتزام يجب الا ينسينا الالتزام الادب فى كل الاحوال » ، وكذلك أيضا مقالته فن « تأميم الأدب » حيث ينبه الى أن الرواية ـــ سواء أكانت ملتزمة أم لا ـــ هى فى المقــام الاول عمل فردى ، وعلى القــراء والنقاد أن يقبلوا التورط المتبادل ، فالادب مقامرة ، وبدون عنصر المخاطرة يموت الفن .



عرض وتعليق : عبـــد الرحمن أبو عوف

كان صدور كتاب (التفكير العلمى) للدكتور فؤاد زكريا ، فى هذا الوقت والمناخ الملوث جهـدا يستحق التقـدير والتقييم والمناقشـة وكما يقـول الدكتور فؤاد زكريا فى مقـدمة الكتاب « وفى اعتقادى أن موضـوع التفكير العلمى هـو موضوع الساعة فى العالم العربى.. ففى الوقت الذى أفلح فيه العـالم المتقدم — بغض النظر عن أنظمته الاجتماعية — فى تكوين تراث علمى راسخ امتد ، فى العصر الحديث طوال أربـعة قرون ، وأصبح يمثل فى حيـاة هذه المجتمعات اتجـاها ثابتا ، يستحيل العـدول عنه او الرجـوع فيه ، فى هـذا الوقت ذاته يخوض المفكرون فى عالمنـا العربى معـركة ضارية فى سبيل اقرار أبسط مبادىء التفكير العلمى ، ويبدو حتى اليـوم ونحن نمضى قـدما الى السـنوات الاخيرة من القرن العشرين أن نتيجة هذه المعـــركة مازالت على كفة الميزان ، بل قد يخيل الى المرء فى ساعات تشاؤم معينة ان احتمال الانتصار فيها اضعف من احتمال الهزيمة .وفى هذا المضمار لا أملك الا أن اشير الى امرين يدخلان فى باب العجائب حـول موقفنا من العـلم فى المـاضى والحاضر .

الامر الاول هو اننـا ، بعد أن بدأ تراثنا العـــلمى ، فى العصر الذهبى للحضـارة الاسلامية ، بداية قوية ناضـجة سبقنا بهـا النهضة الاوربية الحديثة بقرون عديدة ، مازلنـا الى اليـوم نتجـادل حول أبسط مبادىء التفكير العلمى وبديهياته الاساسية ، ولو كـان خط التقدم ظل متصلا ، منذ نهضتنا العلمية القـديمة حتى اليوم ، لكنا قد سبقنا العـــالم كله فى هذا المضمار الى حد يستحيل معـه أن يلحـق بنـا الآخرون ، نتجـادل نحن عمـا اذا كانت للاشياء أسبابها المحددة وللطبيعة قوانينها الثابتة ، أم العكس .

والامر الثانى اننـا لا نكف عن الزهو بماضينا العلمى المجيـد ، ولكننا فى حـاضرنا نقـاوم العلم ، بل ان نفس الاشـخاص اللذين يحرصون على تاكيد الدور الرائد للعـلم الذى ازدهر فترة فى الحضارة الاسلامية هم أنفسهم الذين يحـاربون التفكير العلمى فى أيامنا هذه ، ومن الجلى أن هذا الموقف يعبر عن تناقص صارخ ، اذ أن المفـروض فيمن يزهـو بانجازاتنا العلميـة الماضية أن يكون نصيرا للعلم ، داعيـا الى الاخذ باسبابه فى الحاضر حتى تتاح لنـا العودة الى تلك القمة التى بلغنـاها فى عصر مضى أما ان نتفاخر بعلم قـديم ونستخف بالعلم الحديث او نحـاربه فهذا أمر يبدو مستعصيا على الفهم » .

ولكن وقبل أن نستغرق فى عرض وتقييم كتاب (التفكير العلمى) يجب أن نتعرف بطريقة محددة ترتفع لمستوى المكانة الفلسفية والفكرية التى يحتلها مفكر كالدكتور (فؤاد زكريا) رئيس قسم الفلسفة فى جامعة عين شمس ، ورئيس قسم الفلسفة بكلية الآداب بالكويت حاليا .

يبدو الدكتور فؤاد زكريا — متميزا بين أساتذة الفلسفة فى جامعاتنا ، فمعظم هـؤلاء ناقل لاتجاهات فلسفية مثالية معـادية للعـلم وموضوعية العـالم ، كالوضعية المنطقيـة والوجودية والجوانية والعقل المعتدل .

لكن من يقرأ أعمال (فؤاد زكريا) نظرية المعرفة والموقف الطبيعى للانسان أو (نيتشه) وكتابه الفذ عن (سبينوزا) ومقالاته النقدية التى توالت فى مجلة (الفكر المعاصر) من يقرأ هذا كله ويضعه فى اطار ما تطرحه تحولات المجتمع المصرى من مشكلات فكرية سيشعر على الفور باننا لسنا مخيرين بين أن تكون لنا فلسفة أو لا تكون ، بل ان الخيار هو : هل نصوغ نظرياتنا عن وعى بحيث تتفق مع مبدأ مفهـوم أم نصوغهـا دون وعى وبمحض المصادفة ؟ .

والتخليص الذى يشمل اسهامات الدكتور (فؤاد زكريا) تتضح فيه ثقته بالعقل الانسانى، وقدرته على فهم قوانين الضرورة الطبيعية والاجتماعية التى يحيـا من خلالهـا بحيث يصبح بمقدوره أن يسيطر عليها ، ويصوغ مستقبله ويحـرر فى نفسه طاقات الحـرية والابداع والتقـدم .

فى رسالته للدكتوراه اختار أن يدرس (مشكلة الحقيقة) فنـاقش المعـايير المميزة لحقيقة الاحـكام وفق مختلف النظـريات ، وعرض بالنقد للنظريات المثالية والواقعية وحيدة الجانب لمفهوم الحقيقة ، ورغم عداء المشرفين على رسالته لمدرسة الفـكر المـادى بـكل اتجاهاتها ، فقد اسـتطاع ان يسلك طريقا موضوعيا وحـذرا فى تحليـل فكرة الحقيقة النسبية والمطلقة وابراز اهمية التحليـل اللغوى فى كشـف كثير من غوامض مشكلة الحقيقة ، واظهار جوانب النقص والقصور فى المذاهب التى عرض لهـا بالنقد والتحليل .

أعقب ذلك دراسته لنظرية المعرفة وخرج بدعوة لمحاولة التقريب بين الفلسفة والعلم وتعيين الوظيفة الاجتماعية للفلسفة ، وابراز اخلاقية شـجاعة للمفكر تعقد الصلة الضرورية بين الفكر والسلوك .

غير أن ما يمثل اكتمال منهـج الدكتور — فؤاد زكريا — الى جانب الكشف عن مزاجه الفلسفى وطبيعة شخصيته الدقيقة الحذرة هو وثيقة الدفـاع التى كتبهـا عن (سبينوزا) فيلسوف القرن السابع عشر الذى عانى لقرن أو يزيـد من الاضطهاد وسوء الفهم والتفسير ، ولم يتعرض فيلسوف لمثل ما تعرض له من تعـارض التفسيرات وتضاربهـا لذا كان على المفكر المصرى أن يواجه ركاما هائلا من الدراسات والمراجـع أوشكت أن تضيع دلالة الافـكار العلميـة والتحررية والديمقراطيـة التى شكلت النسق الفكرى لاسبينوزا ، فى عصر محـاكم التفتيش والقهر والتخلف حيث لازالت بقـايا قيم الاقطـاع تلقى ظلالهـا الكئيبة ، على ان أخطر ما جـاء به الباحث هو مناقشته اسـتخدام سبينوزا للمنهج الهندسى كطريقـة مصطنعة للتعبير ، تماما كمـا اسـتخدم المصطلحات التقليدية بمعان جديدة فجعل الفـكر والجسد وجهى عملة واحـدة على عكس — ديكارت — وأكد موضوعية العـالم وحتمية قوانينه ، ومد من صفة الضرورة فى العـالم الطبيعى الى العـالم النفسى والاجتماعى ، وأزال التناقض بين الضرورة المـادية والحرية الانسانية ، الى جانب تحـديد الطـابع النسبى للقيم الاخلاقية والجمالية والاجتماعية .

يبقى فى قضية سبينوزا ما يتعلق بالتحريف العلمى الذى نسقته جملة ضخمة من المتعصبين لليهود ، وحاولوا به رد فلسفة سبينوزا للتراث اليهودى مغفلين أن نزوعه الفكرى قد أدى به - منذ البداية الى الطرد من الطائفة اليهودية فى امستردام ، الى جانب المحاولات المستمرة لرشوته أو ايذائه أو حتى قتله .

وقد يعترض البعض على تفسيرات - فؤاد زكريا - لفلسفة اسبينوزا غير أن معيار الحكم لها أو عليها هو مدى الاتساق الذى قدم به تفسيره لهذه الفلسفة الثورية العلمية الشجاعة من حيث فصله بين ظاهر ألفاظها ودلالاتها الحقيقية .

والفنان بعد جوهرى من ابعاد شخصية فؤاد زكريا - لا يقل أهمية عن بعد المفكر فيها ، فقد كتب أعمق التحليلات والدراسات عن فن وجمالية الموسيقى فى كتاب (التعبير الموسيقى) و (زكريات مع الموسيقى) و (فاجنر) ودراسة عن الموسيقى الكلاسيك وترجم كتاب الفيلسوف والموسيقى .

فتامل طبيعة الموسيقى الجمالية الى جانب مشكلة الحقيقة وفهم الواقع والجهد الارادى المنظم لتغييره تشكلان وحدة شخصية الدكتور فؤاد زكريا وتجعلنا نتامل ونحلل ونعرض كتاب (التفكير العلمى) فى ضوء هذا الفهم .

فى المقدمة يطرح المؤلف السؤال الصعب ، ما هو المقصود بالتفكير العلمى ؟ هو ليس تفكير العلماء بالضرورة ، فالعالم يتخصص فى ذلك الميدان المعين من ميادين العلم، أما التفكير العلمى الذى نقصده فلا ينصب على مشكلة متخصصة بعينها ، بل ما نود أن نتحدث عنه انما هو ذلك النوع من التفكير المنظم الذى يمكن ان نستخدمه فى شئون حياتنا اليومية ، أو فى النشاط الذى نبذله حين نمارس أعمالنا المهنية المعتادة ، أو فى علاقتنا مع الناس ومع العالم المحيط بنا وكل ما يشترط فى هذا التفكير هو أن يكون منظما وأن يبنى على مجموعة من المبادىء التى نطبقها فى كل لحظة دون ان نشعر بها شعورا واعيا ، مثل مبدأ استحالة تاكيد الشىء ونقيضه فى آن واحد ، والمبدأ القائل ان لكل حادث سببا وأن من المحال أن يحدث شىء من لا شىء .

وهذه الاساليب التى تركها العلم فى العقول ، حتى لو لم تكن قد اشتغلت به هى ذلك النوع من التفكير العلمى الذى نود هنا أن ندرسه ، فبعد أن يقدم العلماء انجازاتهم ، قد لا يفهم هذا الانجازات حق الفهم ، ويشارك فى استيعابها ونقدها الا قلة ضئيلة من المتخصصين ، ولكن (شيئا ما) يظل باقيا من هذه الانجازات لدى الآخرين ، اعنى طريقة معينة فى النظر الى الامور وأسلوبا خاصا فى معالجة المشكلات ، وهذا الاثر الباقى هو (تلك العقلية العلمية) التى يمكن أن يتصف بها الانسان العادى ، حتى لو لم يكن قد درس مقررا علميا واحدا .

الفصل الاول - سمات التفكير العلمى :

خلال رحلة طويلة هى عمر البشرية والعقل يبحث عن الحقيقة ويستخدم أساليب متباينة للكشف عنها ثم اهتدى الى عدة خصائص يمكن أن نطلق عليها سمات المعرفة العلمية .

١ ـ التراكمية ، ولفظ التراكمية هذا يصف الطريقة التى يتطور بهـا العلم وهى صفة نسبية تتصف بها الحقيقة العلمية التى لا تكف عن التطـور وتجـاوز نفسها وتسير فى اتجاهين رأسى وأفقى ، أحدهما التعمق فى بحث الظواهر نفسها والآخـر التوسع والامتداد الى بحث ظواهر جـديدة .

٢ ـ التنظيم : أى اننا لا نترك أفكارنا تسير حرة طليقة وانما نرتبهـا بطريقـة محددة وننظمها عن وعى ، ، وفى الوقت ذاته تنظيم للعالم الخارجى ، وينطبق ذلك على ميـدان العلوم الطبيعية وميدان العلوم الانسانية .

ورغم أن هناك أكثر من نوع للتفكير يتسم بالتنظيم حتى التفكير الاسطورى الا أن الاختلاف الاساسى يكمن فى أن التنظيم كما يقـول به العـلم يخلقه العقل البشرى ويبعثه فى العـالم بفضل جهده المتواصل الدءوب فى اكتساب المعرفة ، على حين أن العـالم وفقـا لانمـاط التفكير الاخرى منظم بذاته .

ولقد استطاع العلم الحديث أن يطـور لنفسه منهجا أصـبح يرتبط الى حد بعيـد بالدراسـة العلميـة وصفات هـذا المنهـج :

١ ـ ملاحظة منظمة للظواهر الطبيعية التى يراد بحثهـا ويفترض ذلك اختيـار وعزل الظـاهرة .

٢ ـ ومن الجدير بالذكر أن الملاحظة الحسية المباشرة نادرا ما تستخدم فى العـلم المعاصر ، فالآن اكتشفت أجهزة للملاحظة والرصد الحديثة .

٣ ـ وتاتى بعد الملاحظة مرحلة التجريب ، ومن مجموع التجارب يتكون لدينا عدد كبير من القوانين الجزئية التى يبدو كل منهـا مستقلا عن الآخر والتى نظل فى هذا المرحلة عاجزين عن الربط بينها لان التجـربة وحدها لا تتيح لنـا أن نصـل الى اية (نظـرية) لهـا طابع عـام .

٤ ـ وفى المرحلة التالية يستعين العـلم بتلك القـوانين الجزئية المتعددة التى تم الوصول اليهـا فى المرحلة التجريبية لكى يضمها كلهـا فى نظرية واحدة .

٥ ـ وبعد الوصول الى النظرية يلجـا العلم الى الاستنباط العقلى ، ويتخذ من النظرية ما يترتب عليها من نتائج ، ثم يقـوم مرة أخرى باجراء تجـارب لكى يتحقق من أن النتائج التى استخلصها بالعقل والاستنباط صحيحة ، فاذا اثبتت التجـارب صـحة تلك النتائج ، كانت المقـدمات التى ارتكز عليها صحيحة اما اذا كذبتها فانه يعيد النظـر فى مقـدماته وقد يرفضها كليا أو يصححها عن طريق ادماجها فى مبدأ أعم .

٣ ـ البحث عن الاسباب : لا يكون النشـاط العقلى للانسان علمـا بالمعنى الصحيح الا اذا استهدف فهم الظـواهر وتعليلها ، ولا تكون الظاهرة مفهومة بالمعنى العلمى لهـذه الكلمـة ، الا اذا توصلنا الى معرفة أسبابها وهذا البحث عن الاسباب له هدفان .

(أ) الهدف الأول : هو ارضاء الميل النظرى لدى الانسان للبحث عن تعليل لكل شىء .

(ب) ولكن هذا الاعتقاد بأن معرفة الاسباب ليس لها تاثير عملى ، هو اعتقاد واهم ذلك لأن معرفة أسباب الظواهر هى التى تمكننا من أن نتحكم فيها على نحو افضل .

٤ ـ الشمولية واليقين : المعرفة العلمية معرفة شاملة بمعنى أنها تسرى على جميع أمثلة الظاهرة التى يبحثها العلم ولا شان لها بالظواهر فى صورتها الفردية ، والواقع أن اليقين فى العلم مرتبط ارتباطا وثيقا بطابع الشمول وهناك نوع من اليقين نستطيع أن نطلق عليه اسم (اليقين الذاتى) وهو كثيرا ما يكون مضللا ، على أن العلم لا يمكن أن يرتكز على هـذا النوع من اليقين النفسى وانما يكون اليقين فيه ((موضوعيا)) بمعنى أنه يرتكز على ادلة منطقية مقنعة لاى عقل .

٥ ـ الدقة والتجريد : والوسيلة التى يلجا اليها العلم من اجل تحقيق صفة الدقة هذه ، هى استخدام لغة الرياضيات أما فى العلوم الانسانية فيمكن أن نقول أن النزاع لم يبت فيه بعد بين أنصار التغير الكيفى والتغير الكمى عن الظواهر البشرية .

الفصـــل الثانى ـ عقبات فى طريق التفكير العـــلمى :

لابد أن تاريخ النشاط الروحى والعقلى للانسان كان تاريخا للاخطاء والأوهام التى تغلب عليها الانسان بمشقة بقدر ما كان تاريخا لحقائق اكتسبت بالتدريج فما هى هذه العقبات التى أخرت ظهور العلم ، ولاتزال تشوه صورة المعرفة العلمية حتى يومنا هذا عند فئات كثيرة من البشر .

أولا ـ الأسطورة والخرافة :

ظلت الأسطورة تحتل المكان الذى يشغله العلم الآن طوال الجزء الاكبر من تاريخ البشرية ، والسبب أن الأسطورة تقدم فى اطار بدائى ، تفسيرا متكاملا للعالم هى تعبر عن نظرة الشعوب التى اعتنقتها للحياة والطبيعة والعالم وتقدم تفسيرا يتلاءم مع مستوى هذه الشعوب ويرضيها ومن الصعب أن يضع المرء حدا فاصلا دقيقا بين الأسطورة والخرافة ولكن الدقة تقتضى أن نقول أن التفكير الأسطورى هو تفكير العصور التى لم يكن العلم قد ظهر فيها بعد أو لم يكن قد انتشر الى الحـــد الذى يجعل منه قوة مؤثرة فى الحياة وفى طريقة معرفة الانسان للعالم .

أما التفكير الخرافى فهو التفكير الذى يقوم على انكار العلم ورفض مناهجه أو يلجا ـ فى عصر العلم ـ الى أساليب سابقة على هذا العصر .

ثانيا ـ الخضوع للسلطة :

السلطة هى المصدر الذى لا يناقش والذى نخضع له بناء على ايماننا بان رايه هو الكلمة النهائية ، وبان معرفته تسمو على معرفتنا .

والخضوع للسلطة اسلوب مريح فى حل المشكلات ولكنه أسلوب ينم عن العجز والافتقار الى الروح الخلاقة .

وأشهر أمثلة السلطة الفكرية والعلمية فى التاريخ الثقافى هى شخصية (ارسطو) فقد ظل هذا الفيلسوف يمثل المصدر الأساسى للمعرفة فى شتى نواحيها ، طوال العصور الوسطى الأوربية

اى طوال اكثر من الف وخمسمائة عام ، وفى استطاعتنا ان نستخلص من هذا المثل اهم عناصر السلطة من حيث هى عقبة تقف فى طريق التفكير العلمى وأهم الدعامات التى ترتكز عليها :

١ ــ القدم : أول عناصر السلطة هو أن يكون الرأى قديما ، فالآراء الموروثة عن الأجداد يعتقد أن لهــا قيمة خاصة .

٢ ــ الانتشار : اذا كانت صفة القدم تعبر عن الامتداد الطولى فى الزمان ، فان صــفة الانتشار تعبر عن الامتداد العرضى بين الناس ، فالرأى يكتسب سلطة أكبر اذا كان شائعا بين الناس .

٣ ــ الشهرة : يكتسب الرأى سلطة كبرى فى أذهان الناس اذا صدر عن شخص اشتهر بينهم بالخبرة والدراية فى ميدانه .

٤ ــ الرغبة أو التمنى : يميل الناس الى تصديق ما يرغبون فيه أو ما يتمنون أن يحدث وعلى عكس ذلك فهم يحاربون بشدة ما يصدم رغباتهم أو يحيط امانيهم ، لذلك حوربت النظرية الفلكية الجديدة التى تقول بدوران الأرض حول مركز المجموعة الشمسية .

ثالثا ــ انكار قدرة العقل :

ولقد كانت أشهر هذه القوى التى حورب بها العقل فى عصور مختلفة وعلى انحاء متباينة ، هى قوة الحدس وكلمة الحدس تعنى التخمين أو التكهن، وهناك حدس حسى وحدس فى المجال العقلى وهناك حدس فى المجــال العاطفى ، وهناك حدس فى المجال الصــوتى واخــيرا فهناك ذلك الحدس الفنى .

رابعا ــ التعصب :

التعصب هو اعتقاد باطل بان المرء يحتكر لنفسه الحقيقة او الفضيلة ، وبان غيره يفتقرون اليهــا ، ومن ثم فهم دائمــا مخطئون او خاطئون ، ويترتب على ذلك أن المتعصــب لا يفكر فيما يتعصب له ، بل يقبله على ما هو عليه فحسب ، وهنا تتمثل خطورة التعصب من حيث هو عقبة فى وجه التفكير العلمى .

خامسا ــ الاعلام المضلل :

ان الجرائد والمجلات والراديو والتلفزيون والسينما اصبحت فى عصرنا أقوى وسائل الاعلام وهى تغطى شبكة الكرة الأرضية والأمر الذى يدعو الى الاســف هو أن الاتجــاه الغالب على ما تقدمه هذه الوسائل الاعلامية الواسعة الانتشار لا يخدم قضية التفكير العلمى ولا يساعد على نشر قيمة بين الجماهير .

الفصــل الثالث ــ المعالم الكبرى فى طريق العلم :

فى الحضارات الشرقية القديمة تراكمت حصيلة ضخمة من المعارف ساعدت الانسان على تحقيق انجازات كبرى ولكنها لم تتوصل الى النظريات الكامنة وراء هذه الخبرات ولم تخضعها للتحليل العلمى الدقيق ، أما الحضارة التى توصلت الى هذه المعرفة (النظرية) والتى توافرت للانسان فيها القدرة التحليلية التى تتيح له كشف المبدأ العــام من وراء كل تطبيق عملى فهى الحضارة اليونانية .

وهكذا يمكن تشبيه العلاقة بين حضارات الشرق القديم والحضارة اليونانية فيما يتعلق بنشاة العلم بالعلاقة بين المقاول والمهندس .

١ ــ وداب المؤرخون الاوربيون للعلم على التحيز الحضارى اذ أن الاوربيين المحدثين هم أحفاد الحضارة اليونانية .

٢ ــ وتفترض هذه الصورة التقليدية الشائعة انفصالا تاما بين ميدان الخبرة العملية وميدان البحث العلمى النظرى .

٣ ــ على أن هــذه الصورة التقليدية قــد أخذت تتغير ملامحها بالتدريج وساعدت على ذلك عدة أمور :

(أ) أولها : تقدم البحث العلمى والتاريخى ذاته ، فقــد أحرز العلم التاريخى فى ميدان الحضارات القديمة تقدما هائلا فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وفى كل كشف جديد كان العلماء يلقون مزيدا من الضوء على حياة القدماء وفكرهم .

(ب) أدرك الباحثون أن الكلام عن (معجزة) يونانية ليس من العلم فى شىء ، فالقول بان اليونانيين قد أبدعوا فجاة ، ودون سوابق أو مؤثرات خارجية ، حضارة عبقرية فى مختلف الميادين ، ومنها العلم هو قول يتنافى مع المبادىء العلمية التى تؤكد اتصال الحضارات وتاثيرها بعضها ببعض .

ــ واذن فلم تكن نشاة العلم يونانية خالصة ، ولم يبدأ اليونانيون فى استكشاف ميادين العلم من فراغ كامل ، بل ان الأرض كانت ممهدة لهم فى بلاد الشرق التى كانت تجمعهم بهــا صلات تجارية وحربية وثقافية وجغرافية قريبة .

ولكن ما الذى أضافه اليونانيين اذن الى العلم ، وما هى العناصر التى كانت متداخلة فيه من قبل ، والتى أدركوا أن من الواجب تحرير العلم وتخليصه منها .

كان أعظم انجاز لهم فى الناحية النظرية ، أى فى المعارف العلمية بمعناها العقلى البحت هى القدرة الهائلة على التعميم التى جعلتهم لا يهتمون بالأمثلة الجزئية ، لأية ظاهرة وانما يركزون على أعم جوانبها ، أو على قانونها العام ، وهكذا توصلوا الى سمة عظيمة الاهمية من سمات العلم هى العمومية والشمول ، واذا كان العلم يتصف بالعمومية ويبحث فى قوانين الأشياء لا فى حالتها الفردية فانه بطبيعته يتسم بالتجريد ولكى يقتنع العقل على المستوى النظرى ، فلابد له من الوصول الى (الادلة) و (البراهين) القاطعة .

والواقع أن نفس العناصر التى اكتسب بفضلها العلم اليونانى سماته المميزة هى التى انقلبت الى عيوب بسبب تطرف اليونانيين فى تاكيدها ، وأخطرها عزلة النظرية عن التطبيق .

*العصور الوســطى :

فى العصور الوسطى هبط العلم الأوربى الى الحضيض . أما العلم الاسلامى فوصل الى قمته خلالها .

وبعد بحوث طويلة فى علاقة الاسلامى بالعلم اليونانى وهل كان اساسا له ، فان الاعتراف يزداد الآن بين مؤرخى العلم الغربيين أنفسهم ، بان العلم الاسلامى لم يكن مجرد جسر عبر عليه العلم اليونانى لكى ينتقل الى أوربا الحديثة ، فقد أدرك هؤلاء المؤرخون على نحــو متزايد أهمية الاضافة التى أضافها المسلمون الى العلوم التى ورثوها عن الحضارات السابقة عليهم .

وأصبح واضحا أن العلم الاسلامى الذى ارتكز على دعائم قوية من المنهج التجريبى ، ومن الحقائق الرياضية الدقيقة كان واحدا من اهم العوامل التى أدت الى ظهور النهضة الأوربية الحديثة .

العصر الحديث :

تشكل المفهوم الحديث للعلم ليس على أيدى العلماء وحدهم بل على أيدى الفلاسفة ، بمااستحدثوه من مناهج للبحث وطرق للتفكير تنتقل بالعقل لعصر جديد ، وكان العلم ذاته يخطو خطواته الحاسمة بعيدا عن الفلسفة ، وقد كان الفيلسوف (فرنسيس بيكون) أعظم دعاة هـذه النظرة الجديدة التى يستقل فيها العلم عن الفلسفة استقلالا تاما ، واكد ديكارت الجانب الرياضى العقلى للعمل العلمى .

الفصـل الرابع ـ العلم والتكنولوجيا :

أول معنى يطرأ على ذهن الانسان حين يحاول تعريف التكنولوجيا التى هى قديمة قـدم الانسان هو معنى التطبيق العملى ، والمعنى الثانى للتكنولوجيا هو أنها وسيلة تستخدم فى العمل البشرى .

وبالجمع بين هذه العناصر كلها نستطيع أن نعرف التكنولوجيا بانها الادوات أو الوسائل التى تستخدم لأغراض عملية تطبيقية والتى يستعين بها الانسان فى عمله لاكمال قواه وقدراته ، وتلبية الحاجات التى تظهر فى اطار ظروفه الاجتماعية ومرحلته التاريخية الخاصة ، وكان لابد أن ينقضى مدى طويل من فترة زمنية انتقالية منذ دعوة (بيكون) حتى الوقت الحاضر الذى تحقق فيـه التلاحم الوثيق بين العلم والتكنولوجيا ، وخلال هذه الفترة ظهر نوع جديد من التخصص يحتل موقفا وسطا بين العالم والصانع هو مهنة المهندس .

الفصـل الخامس :

١ ـ الأساس النظرى (لمحة عن العلم المعاصر) :

كان العلم الأوربى عند مطلع العصر الحديث علما ميكانيكيا فى المحل الأول ، وبفضل علم الميكانيكا تحققت مجموعة كبيرة من كشوف القرن السابع عشر والثامن عشر ، وكانت أهم العوامل المؤدية الى دعم هذه النظرة الآلية الى العلم امكاناتها التطبيقية الهائلة ، وقد ادى ظهور نظرية التطور على يد (دارون) فى أواسط القرن التاسع عشر الى اعطاء هذا الاتجاه الآلى دفعة قوية ، ثم بدأت الصورة تتغير بسرعة ، وظهرت عوامل متعددة أدت الى تزعزع هذا الاعتقاد ، بان المعرفة التجريبيـة هى النمط النموذجى لكل أنواع المعرفة الاخرى ، فقـد ظهرت فى علم الفيزياء كشوف جديدة .

فتبين أن المـادة تتبدد على شكل طاقة ، لقد تغيرت صورة العالم الجديدة خلال كشوف القرن التاسع عشر الى القرن العشرين عن ذلك العالم الذى هو أشبه بآلة ضخمة ، ومخالفة الاعتقاد القديم بأن أساس العالم مادة ملموسة تتخذ أشكالا متباينة من خلال حركتها ، فالعالم كما كشفت عنه الفيزياء الحديثة ، هو عالم من القوى والطاقات التى تتبادل التأثير ، وهو فى أدق جزئياته مجموعة من الشحنات التى يستحيل التنبؤ بمسارها مقدما .

هذه التطورات الحاسمة لم يكن معناها فقدان الثقة فى العلم كما حاول البعض ان يوحى، بل لقد اكتسب العلم من خلالها قوة دافعة أدت الى مزيد من التقدم ، وكان اكتشاف التعقيد المتزايد لتركيب المادة والقوانين الطبيعية بوجه عام حافزا للعلماء لاكتشافات تطبيقية أعقد من كل ما عرفته البشرية ، كالطاقة الذرية والعقول الالكترونية وارتياد الفضاء ... الخ .

٢ ـ الوضع الحالى للعلم :

فى القرن العشرين حدثت ثورة كمية وكيفية هائلة فى المجال العلمى ، فقد اتسع نطاق العلم واكتسبت انجازاته صفات جديدة ، وأصبح العلم هو الحقيقة الأساسية فى عالم اليوم وهو المحور الذى تدور حوله كل المظاهر الأخرى لحياة البشر .

فعدد العلماء يتزايد بمعدل مذهل ، فالاحصاءات تقول ان عدد العلماء اللذين يعيشون الآن يساوى ثلاثة أرباع مجموع العلماء اللذين عاشوا على هذه الارض منذ بدء التاريخ البشرى ، ورغم صعوبة عرض أهم انجازات العلم المعاصر فى مقارنة بالماضى فان أول هذه الانجازات هو كشف الطاقة الذرية ، وهو حصيلة مجموعة كبيرة من التطورات الأساسية فى علم الفيزياء ، وهنا دلالة انسانية لاكتشاف الطاقة الذرية سببها استخدامها للتدمير ، غير أن العبرة دائما باستخدام طاقات الاكتشافات العلمية بالنظام الاجتماعى وعلاقات الانتاج ، هل هى فى صالح الانسان كالنظم الديمقراطية والاشتراكية أو ضد الانسان كالنظم الاستغلالية الاحتكارية .

الفصـــل السادس ـ الأبعاد الاجتماعية للعلم المعاصر :

العلم والمجتمع :

ان العرض الموجز الذى قدمناه من قبل للمراحل الرئيسية لتطور العلم وللنمو التدريجى لمعناه ومفهومه ، يتضمن ادلة وشواهد متعددة للارتباط الوثيق بين حالة العلم فى أى عصر وبين اهم العناصر فى الحياة الاجتماعية لذلك العصر ، بحيث يكون وجها واحدا لحياة متكاملة يحياها المجتمع .

الوضع الاجتماعى للعلم المعاصر :

فى ضوء التمهيد السابق ، يستطيع القارىء أن يستنتج أن البحث فى الوضع الاجتماعى للعلم المعاصر ينبغى أن يسير فى كلا الاتجاهين ، فليس يكفى أن تشير الى أهمية العلم فى مجتمعنا الحالى ، وانما ينبغى أن نؤكد فى الوقت ذاته أهمية هذا المجتمع الحالى ، بمافيه من سمات مميزة فى تحديد معالم العلم المعاصر واعطائه طابعه الذى أصبح مالوفا لدينا .

قدم العلم حلولا جذرية تجاوزت المسلمات فى كل من مشكلات :

١ ـ مشكلة الغذاء والسكان .

٢ ـ مشكلة البيئة .

٣ ـ مشكلة الموارد الطبيعية .

٤ ـ مشكلة الوراثة والتحكم فى صفات الانسان .

٥ ـ مشكلة التسلح .

الفصـــل السابع ـ شخصية العالم :

قد يبدو أن (شخصية) العالم هى اقل الاشياء أهمية فى العلم وأن البحث العلمى نشاط مستمر يقوم به اناس ينكرون شخصياتهم ولا يحرصون الا على متابعة (السير فى الطريق) ومثل هذا الطابع (اللاشخصى) للعلم خليق بأن يجعل مشكلة البحث فى شخصية العالم مشكلة ثانوية لا مبرر للاهتمام بها .

العناصر الأخلاقية فى شخصية العالم :

١ ـ الروح النقدية .

٢ ـ النزاهة .

٣ ـ الحيــاد .

ثقافة العالم :

أدى بنا البحث فى الجوانب الاخلاقية لشخصية العالم الى تناول مشكلة (مسؤلية العلماء) فى العصر الحاضر ، وقد تطرقنا عند معالجة هذه المشكلة الأخيرة الى موضوع حيوى هو مدى الوعى السياسى والاجتماعى الذى يجب أن يتصف به العالم فى وقتنا هذا وضرورته .

هذه محاولة صعبة فى عرض وتلخيص كتاب هام قمنا بها ونحن ندرك مصاعبها لان أسلوب الكتاب غير خاضع للتلخيص فالدكتور فؤاد زكريا يدرك جيدا قيمة اللغة المحددة والتعبير الرصين ولقد ضمن كتابه عرض موسوعى شامل لقضية التفكير العلمى وعلاقته بالمجتمع فاصاب كثيرا مما جعل مجال النقد والاختلاف معه قليلا .

* حوارات :

لقاء مع قاسم حول

امير العمرى

*** حدثنا عن بداية اهتماماتك السينمائية وعن كيفية تطورها ..**

ــ ولدت فى مدينة البصرة بالعراق عام ١٩٤٠ ، وبدات مبكرا فى الاهتمام بالسينما حيث كنت اتردد بانتظام على قاعات العرض السينمائى بصفة شبه يومية .. واثناء دراستى بالمرحلة الثانوية ، شاركت فى المسرح المدرسى بالتمثيل ، وهو ما لفت انظار البعض ، فاختارونى لتمثيل احد الادوار الهامة بالمسرح العام .

وفى عام ١٩٥٦ ، التحقت بصفوف الحركة الوطنية العراقية ، وقمت بعمل جولات سرية الى بعض المدن والقرى العراقية لتقديم عروض مسرحية سياسية ، ضمن اطار النشاط الطلابى البارز فى ذلك الوقت والذى كان موجها ضد نظام نورى السعيد . وفى عام ١٩٥٨ ، توليت مسئولية المسرح بالاتحاد العام للطلاب ، حيث ساهمت فى تقديم عدد من المسرحيات بينهما ما قمت بتأليفه واخراجه . وفى العام التالى ، التحقت بمعهد الفنون الجميلة حيث درست المسرح لمدة خمس سنوات . وكنت اثناء فترة دراستى بالمعهد ، أكتب النقد السينمائى فى جريدة « المستقبل » وجريدة « المواطن » . كذلك شاركت فى اصدار جريدة اسبوعية باسم « عالم اليوم » .

وفيما بعد عندما بدأت العمل بالسينما ، استفدت استفادة كبيرة من خبراتى المسرحية خاصة فيما يتعلق بالتعامل مع الممثلين .

وقـد قمت عقب تخرجى مباشرة عـام ١٩٦٥ ، بتأسيس شركـة سـينمائية باسم « أفـلام اليـوم » ، وأصـدرت هذه الشركة مجـلة سـينمائية مصـورة باسـم « السـينما اليـوم » صـدر منها ثـلاث أعـداد . كمـا انتجت « افـلام اليـوم » فيلم « الحـارس » اخـراج خليـل شـوقى ، وقـد حقق الفيـلم نجاحا جماهيريا كبيرا فى العـراق ، كمـا حصـل على جائـزة الطانيت الفضى فى مهرجـان قرطـاج الدولى عـام ١٩٦٨ . وكنت قـد كتبت قصـة الفيـلم كمـا قمت بـأداء احـد الادوار الهـامة فيـه .

وفى اعقـاب انقـلاب ١٩٦٨ ، تم اغـلاق المجـلة وحلت الشركة . وقد خسرنا فى تلك الضربـة عـددا لا بأس بـه من الافـلام التقـدمية التى كنا قد قمنا باستيرادها بغرض توزيعهـا فى السـوق التجـارى العـام .

— واسـتمرت فرقـة « ممرح اليـوم » تمـارس نشـاطها ، حتى عـام ١٩٧٨ الى أن تم اغلاقهـا ضمن حملة النظـام لملاحقـة العنـاصر اليسـارية والوطنيـة .

*** ولكن كيف التحقت بالعمـل فى السـينما الفلسـطينية ؟**

— فى عـام ١٩٧٠ ، تم اعتقـالى بالعـراق ، وبعد فتـرة قصيرة تمكنت من الهـرب ، وتوجهت مباشرة الى بـيروت . وهناك التقيت بغسان كنفـانى وقامت بيننـا صـداقة قويـة ، ودعانى غسـان الى البقـاء فى بيروت وقال أن هـذا هو مكـانى الطبيعى وأن علينـا ان نواجـه معـا حـلاوة الحيـاة ومصـاعبها فى نفس الوقت . وبالفعل قـررت البقـاء وسـاهمت بكتـابة المقـالات النقـدية فى مجـلة « الهـدف » .. ثـم التحقت بالعمـل — على نحـو مسـتقل — بالجبهـة الشـعبية لتحرير فلسـطين ، وقمت بتأسيس اللجنـة الفنيـة بالجبهـة لكى تتولى النشاط المسرحى والسينمائى . ومن خـلال قسـم السـينما بـدأت فى اعـداد أرشـيف سـينمائى وفى تدريب الكوادر الفنية والسينمائية وشراء المعدات السـينمائية .. الخ . ثم جـاءت مرحـلة انتـاج الافـلام .

*** دعنـا نتذكر معا الافلام التى انتجتها لحسات الجبهة الشعبية :**

— انتجنـا عـددا من الافـلام التسجيلية شـاركنا بهـا فى بعض المهرجانات الدولية وحصلنا على عـدد من الجـوائز .. وان كان موضوع الجـوائز فى حـد ذاتـه لا يعنى بالنسبة لنـا شـيئا كبير الاهميـة .

وكنت قد اخرجت فى عام ١٩٧٠ فيلما تجريبيا من انتاج مؤسسة السينما السورية هو فيلم « اليد » ثم اخرجت بعد ذلك فيلم « النهر البارد » ثم « الكلمة بندقية » .. من انتاج قسم السينما بالجبهة الشعبية .. وبعد ذلك جاءت افلام « لماذا نزرع الورد ونحمل السلاح » (١٩٧٣) و « بيوتنا الصغيرة » و « لن تسكت البنادق » (١٩٧٤) . كذلك أخرجت عام ١٩٧٤ فيلما باسم « العود » لحساب منتج سورى من القطاع الخاص وهو فيلم موسيقى بسيط .

*** حدثنا عن تجربة اخراج فيلمك الروائى الأول « بيوت فى ذلك الزقاق » الذى اخرجته لحساب مؤسسة السينما بالعراق عام ١٩٧٧ :**

ـــ عدت الى العراق مرة اخرى عام ١٩٧٦ بدعوة من وزارة الثقافة ضمن رغبة النظام فى ذلك الوقت للتصالح مع العناصر التقدمية ـــ كما زعموا . فأخرجت فيلم « الاهوار » .

وبعد نجاح تجربة « الاهوار » وهو فيلم تسجيلى متوسط الطول ، طلبوا أن أتولى اخراج فيلم روائى طويل . وقدموا لى بعض السيناريوهات كانت كلها تمتلىء بالخطب والشعارات السياسية ، فرفضتها متعللا برداءة مستواها الفنى . وقد وقف بجانبى فى ذلك الوقت المخرج المصرى توفيق صالح . وبعد محاولات اخرى اقتنعوا اننى لن أتمكن من تنفيذ سيناريوهات جاهزة . فتركوا لى حرية اختيار الموضوع وكنت أعرف جيدا أن هناك عددا كبيرا من الموضوعات التى لن يكون مسموحا لى بتناولها على أى نحو .

وذات يوم ، قدم لى جاسم المطير فكرة لعمل فيلم عن ظاهرة العمل الراسمالى فى البيوت . وأعجبتنى الفكرة كثيرا بسبب جراتها واصالتها ، فقمنا معا بعمل دراسات ميدانية حول هذه الظاهرة ، ونزلنا الى الاحياء الشعبية الفقيرة كذلك بعض المصانع الصغيرة التى تدار برأس مال خاص صغير . ومن خلال الدراسات التى كتبناها ، جاء سيناريو الفيلم . وتدور الأحداث عقب هزيمة يونيو ـــ حزيران ١٩٦٧ .. حيث يبدأ الفيلم بانهيار منزل فى أحد الأحياء الشعبية بفعل الأمطار .. ويصاب عدد من المواطنين ويقتل البعض الآخر . ويتوجه أحد الصحفيين لمتابعة الحادث وتحقيقه صحفيا .

ويفاجأ بظاهرة العمل فى البيوت .. حيث يتعرض الالاف من البشر لظروف استغلال قاسية من جانب اصحاب العمل الراسماليين . ويحاول الصحفى التعمق فى هذه الظاهرة والكشف عما ورائها . ويتعرض لمطاردة الشرطة السرية التى يكتشف تواطؤها فى حماية اصحاب المصانع الصغيرة التى تحيا وتستفيد من تلك الظاهرة . ويبدأ الصحفى فى فضح الظاهرة والتنديد بها ، الى أن يصل للدعوة لخروج مظاهرة احتجاج ضد هزيمة ٦٧ ، وفى صباح اليوم التالى ، تخرج المظاهرة بالفعل ، بينما يحمل الصحفى معه ملف القضية بأكملها . ولكن رجال الشرطة السرية يقومون باغتياله .

*** دعنا نتحدث اذن عن المتاعب الانتاجية والسياسية التى يمكن أن تكون قد واجهتك من جانب المسئولين فى مؤسسة السينما العراقية اثناء صنع الفيلم .. وكيف جاء الفيلم فى النهاية ؟**

ــ تم تصوير الفيلم كله فى العراق . وكنت قد بقيت لمدة ست سنوات غائبا عن العراق . وبعد عودتى واضطلاعى بالعمل فى المشروع . بدأت ابحث عن الممثلين المناسبين لتوزيع الادوار . وقمت بجولة مع مساعد الانتاج الذى كان يمثل السلطة المشرفة على الانتاج فى المؤسسة . ووجدت أنهم يعرضون على اشخاصا ليس لديهم فكرة عن التمثيل . وبعد صعوبات شديدة تمكنت فى النهاية ، من اختيار بعض العناصر الصالحة وتقدمت بقائمة بأسمائهم أطلب الموافقة على الاستعانة بهم فى الفيلم . وفى اليوم التالى ، استدعانى المدير العام للمؤسسة وحذرنى من الاستعانة بممثلين من هذا النوع بدعوى أن كلهم شيوعيون .. وقال أن هذا يعتبر عملا تخريبيا وانه لن يسمح بذلك . وكان رأيى الذى ذكرته له أن هؤلاء الممثلين مخلصون لمهنة التمثيل وانهم بالفعل افضل العناصر التى أمكننى العثور عليها .. وحذرته بانه اذا لم يسمح لهم بهذه الفرصة فسوف يتسللون واحدا وراء الآخر ويغادرون البلد . وكان رده أن هذا اذا حدث فهو شىء ليس له ادنى اعتبار .. وأن بوسعهم ان يذهبوا الى الجحيم فهذا أفضل !

وبعد مفاوضات طويلة ، وافق على بقاء بعضهم للعمل بالفيلم على ان تكون الاغلبية من جانب اعضاء حزب البعث . ثم قاموا بعرض حوالى ٢٠٠ شخصا من البعثيين .. فاخترت بعضا منهم واسندت لهم ادوارا . فارسل المدير مرة أخرى يستدعينى . واخذ يبدى اعتراضه على توزيع الادوار . وطلب أن يتم توزيع ادوار المناضلين

والوطنيين على الممثلين البعثيين .. على أن يتولى الممثلون الشيوعيون القيام بأدوار الجواسيس ورجال الشرطة السرية .. الخ . وأكد أنه يريد أن يصل ذلك المعنى الى الجمهور بأى شكل . ولك أن تتخيل بالطبع كيفية التعامل مع امثال تلك العقليات . لقد رفضت ذلك بالطبع . وفضلا عن هذا ، قمت باسناد دور أحد رجال الشرطة الى ممثل كان شيوعيا ثم أصبح بعد ذلك بعثيا . وجعلت ممثلا يقوم بدور أحد المناضلين يبصق فى وجهه . ولكننا قمنا فيما بعد باستبعاد تلك اللقطة خوفا من العواقب .

وبعد الانتهاء من اعداد الفيلم ، عرضناه فى عرض خاص حيث شاهده كبار المسئولين وعلى رأسهم طارق عزيز ومدير المؤسسة .. وطلبوا اجراء بعض التعديلات واعادة تصوير ستة مشاهد كاملة . ولكننى رفضت . وكان أهم هذه المشاهد ، مشهد اغتيال الصحفى المناضل فى اكبر ميادين بغداد فى الليل .. وعلى خلفية لتمثال الحرية للفنان جواد سليم . وقد كان اعتراضهم يتركز فى رفضهم ان يموت المناضل وهو سكران .. فقد كان الصحفى يخرج من حانة مع بعض أصدقائه قبل وقوع الاغتيال . ووافقت على تلاشى السكر ولكن على أن يتم التصوير فى نفس المكان . ولكنهم اعترضوا . فأدركت أنهم يرغبون فى حذف كافة اللقطات التى يظهر فيها التمثال فى الخلفية . وأصررت على رفض اعادة المشهد .

وكنت قد أجهدت بدنيا ونفسيا . فطلبوا منى أن أتوجه لزيارة عائلتى والراحة وقالوا انهم سوف يعودون لمناقشة الموضوع فيما بعد . فوافقت ، وفى ذهنى أن أسعى لمغادرة العراق تماما . وبالفعل دبرت الامر وتمكنت من الفرار الى ليبيا . وهناك وصلتنى رسالة من مدير المؤسسة يطلب منى ضرورة العودة فورا والا فسوف يقوم باجراء تعديلات عديدة فى الفيلم بنفسه . ولم أمتثل بالطبع . ثم عرفت بعد ذلك ، انهم استعانوا بالمخرج محمد شكرى جميل فى اعادة اخراج المشهد الذى يسبق المشهد الاخير ، على نحو مشوه وردىء . كذلك قام باعادة تصوير مشهد الاغتيال على النحو الذى ارادوه . وبالطبع تم تغيير شخصية البطل حيث جعلوا منه بطلا بعثيا !

*** ولكن .. كيف كان استقبال الجمهور للفيلم فى العراق بعد كل هذا ؟**

— كان استقبال الجمهور للفيلم استقبالا طيبا الى اقصى جد . وقد هتف الجمهور فى القاعة واخذ يسألون اين المخرج ؟ .. لانهم كانوا قد عرفوا بالقصة كلها . واستمر عرض الفيلم خمسة أسابيع فى دار العرض التى قدمته ببغداد .. مع اقبال جماهيرى كبير شبيه بالمظاهرات .. مما جعل السلطات توقف عرضه ، ثم تم منعه من العرض فى الاقاليم .. ولم يعاد عرضه مرة اخرى حتى اليوم .

*** كيف بدأ التفكير فى صنع فيلم روائى من انتاج الجبهة الشعبية ؟**

— لم يكن لدى الجبهة فى البداية اقتناعا بأهمية السينما بشكل عام ، مثلها فى ذلك مثل كافة المنظمات الفلسطينية الأخرى . ولكن من خلال جدل طويل ، تمكنا من اقناعهم بأهمية السينما فى دعم الثورة . وبعد نجاح فيلم « النهر البارد » فى مهرجان لايبزج عام ١٩٧١ ، بدأت أنظار الجبهة تتجه الى أهمية السينما .

وفى أعقاب استشهاد المناضل الفلسطينى غسان كنفانى ، طرح البعض فكرة انتاج فيلم عنه وقد أدى ذلك الى مضاعفة جهودنا من اجل تطوير قسم السينما بالجبهة بالرغم من كل المعوقات المادية والفنية .

وعندما طرحت فكرة انتاج الافلام الروائية ، بدا أن هناك عدم اقتناع بأهميتها ، وقال البعض انها خطوة سابقة لاوانها وأن هناك أولويات أخرى ... الخ .

وبعد نقاش طويل ، اقترحت الجبهة انتاج فيلم روائى عن رواية « العشاق » لرشاد ابو شارو . وقمت باعداد ميزانية للفيلم بلغت ١٥٠ ليرة . ولكنهم رفضوا وقالوا أن الجبهة لا يمكنها أن تتحمل أكثر من ٣٥ الف ليرة فقط . ولم نوفق فى العثور على مؤسسة سينمائية عربية تتولى تدبير باقى المبلغ . فانتهى المشروع الى الفشل .

ومن جديد بدأت فكرة عمل فيلم روائى تظهر . واقترحوا أن يكون الفيلم على نحو ما ، تكريما لغسان كنفانى . وتم الاتفاق على أن يكون الفيلم مأخوذا عن احدى رواياته . فاخترت روايته « عائد الى حيفا » نظرا لاهمية الموضوع الذى تطرحه وباعتباره جديدا على السينما . وايضا لان أغلب أعمال غسان كنفانى الادبية كانت قد ظهرت فى السينما .

* حدثنا اذن عن تجربة انتاج فيلم « عائد الى حيفا » .

ــ فى البداية .. أود ان أشير الى صعوبة الوضع الذى يجد السينمائيون الذين يريدون ان يعملوا ، أنفسهم فيه . ان المشاهدين فى العالم كله يريدون فيلما جيدا .. بمعنى وضوح الكلمة والجودة الفنية . وهؤلاء لا يهمهم المخرج ومشاكله . وبالنسبة للمنطقة العربية التى نعمل فيها ، فان ظروف الانتاج شديدة الصعوبة ، فنحن نعمل فى اطار مؤسسات تتناقض مع افكارنا وطموحاتنا . ولا يمكننا أن نلتقى معها سواء انسانيا او اخلاقيا أو فكريا . اذن فليس أمامنا امكانية اخرى . وفى نفس الوقت فنحن مطالبون أمام رغبتنا فى الابداع وامام جمهورنا بضرورة العمل . ونريد فى نفس الوقت الا نخضع انتاجنا لرغبات المؤسسات التى نرفضها . ولكن يتعين علينا فى النهاية ان نعمل والا انتهينا كفنانين . مطلوب منك أن تحل المشاكل العديدة للانتاج وأن تحصل على ترخيص للتصوير فى الشارع . ثم تحمل أفلامك بعد ذلك وتذهب بها الى المهرجانات لعرضها ومناقشتها . ولن اتحدث هنا عن مشاكل استيراد الفيلم الخام والمعدات والاجهزة الفنية .. الخ .

والانظمة العربية لن تمنحنا الحرية التى نريدها بسهولة . ففى العالم كله ، بما فى ذلك أمريكا اللاتينية ، هناك هامش من الحرية يمكن للسينمائى أن يتحرك فيه ، فيما عدا المنطقة العربية ، حيث الحصار التام . من هنا تأتى خصوصية التجربة .. تجربة انتاج فيلم روائى مثل هذا . ففى بلد ليست بلدك تعامل فيها كمواطن غريب .. كيف يمكنك أن تتخيل تصوير مشهد به ٣ آلاف شخص فى الميناء اى اهم معالمها ، دون الحصول على ترخيص مسبق . عليك أن تتخيل كيف كان يتعين عليك ان تقوم بانجاز هذا العمل كله بسرعة شديدة حتى لا نحرج السلطات ، ثم نذهب بمعداتنا ونختفى .

ان ذلك الهم الثقيل يكاد يقضى على طاقاتنا ويقتلنا تماما . ان تجربتين لى فى العمل فى السينما الروائية كفيلة بالقضاء على حياتى بدنيا ونفسيا . ولكن كان لابد أن نثبت ارادتنا . فقررنا البدء بالرغم من ضآلة وتواضع الامكانيات المادية والفنية المتاحة لنا وبميزانية لا تتجاوز ٣٠ الف دولار . وقررنا الاعتماد على التطوع المجانى حيث أقنعنا ٣ آلاف شخصا من الفلسطينيين واللبنانيين فى طرابلس بالمشاركة فى العمل وتقديم كل ما يمكنهم من قطع الاثاث والملابس والسيارات القديمة .. الخ .. بالاضافة الى المساعدات التى قدمتها لنا الحركة الوطنية اللبنانية التى أمدتنا بمراكب الصيد وطائرة

عمودية استخدمناها في التصـوير لمـدة اربعة ساعات . وأهدانا زيـاد الرحبـانى موسـيقى الفيـلم مجـانا . كما عملت أنا وكل طاقم الفيـلم بالمجـان أيضـا .

وكان علينـا ان ننتهى بسرعة من التصـوير لاسباب تتعلق بالامن ، حيث كانت الحـرب مشتعلة . وأيضـا حتى نوفـر في الميزانيـة . وتمكنا من انجـاز الفيـلم في ١٩ يـوما . وتم الطبـع والتحميض في دمشـق . وقـد لجأت الى استخدام التسـجيل المبـاشر للصـوت لاقتناعى باقترابه من الحقيقـة المبـاشرة ، خاصة وليس عنـدى ممثلين محتـرفين كبـار يمكنهم اعـادة اللقطـة أكثر من مـرة فيمـا بعد في غرفة الدوبـلاج .. باستثنـاء الممثـلة الالمانيـة (من المانيا الديمقراطية) « كريستينا شورن » التى تطوعت بالعمـل معنـا مجـانا أيضـا .

*** الى أى حـد التزم الفيـلم بالروايـة الأصـلية التى تبـدو مكثفـة للغـاية ومحملة بالرموز والمناقشـات الفلسفية الطويلة ؟ .**

ـ يختلف البنـاء السينمائى بالطبع عن البنـاء الروائى . كذلك من الممكن أن يختلف تفسير العمـل نفسـه عند المشـاهدين بعد تصـويره سينمائيا . لذلك فقـد منحت نفسى حق التصرف بعض الشيء ولكن في اطـار الالتـزام بالافكـار الرئيسية للمؤلف وشخصياته . وبقيت لـدى بعض الملاحظـات بخصوص بعض الاضـافات حتى تتسـق الرؤيـة . فالتقيت بأسرة غسـان كنفـانى وأصـدقائه وناقشـنا الموضوع وتوصـلنا الى بعض النتـائج . فقـد كانت الرواية الأصليـة تدور من وجهـة نظر شخص في سـيارة يتـذكر كل الاحـداث . فقمت بتعـديل البنـاء حيث أضفت عـددا من المشـاهد والشخصيات الثانوية وبعض التفاصيل الأخرى مثل التحـاق خـالد بالمقـاومة في النهـاية .

*** ما رأيك في القضـية التى يمكن أن تطرحهـا فكرة تهويد طفـل عربى فلسطينى ثم تحـويله فيما بعد الى ضابط في الجيش الاسرائيلى ؟ .. وهل تعتقـد أن ذلك يمكن أن يثير ردود فعل مضـادة لـدى المشاهدين ؟**

ـ لقـد اثمـر الاعـلام العربى التضليلى تـلك الشخصية العربية التى تعتنق أوهاما . وظلت الحقيقـة دائمـا غائبـة . لذلك فان هنـاك دائمـا تصـورا غير علمى للـواقع ، وهـذا هو السبب في كل الهـزائم التى نعيشـها الآن . هنـاك أكثر من جانب في عمليـة تحـويل الفلسطينى الى اسرائيلى : أولا : هنـاك منطـق العـلم في اطـار فرضـية درامية . فهنـاك طفل يترك في فلسطين وعمره خمسة شهور ثم تتبنـاه أسرة يهودية وتتـولى تربيتـه دون أن يعـرف شـيئا عن أهـله وماضيه العربى . ولقـد اسـتخدم غسـان كنفـانى تـلك الفرضية لكى يصل الى نتائج فكرية وفلسـفية وسياسية طرحها في روايتـه . انـه يطرح موضـوعة

الوطن : الماضى والمستقبل . والانسان : هل هو قضية أم انه ابن بيئته فقط . انه يثبت أن الانسان اساسا قضية فلسفية . وهو يطرح هذه النتائج لكى يناقش من خلالها موضوع الوطن . من الناحية العلمية والنفسية يجب أن يكون الطفل يهوديا . ودراميا ، فان مناقشة موضوعه الانسان تثبت أنه قضية فلسفية . إنه يعمق هنا البعد الانسانى . وطرح مثل هذا الموضوع فى السينما أمر خطير ، وصعب للغاية . وتكمن الصعوبة ايضا فى الامكانيات . فمن الممكن أن يفلت منك الموضوع ، سواء نتيجة لحركة كاميرا أو اداء ممثل أو .. الخ . وهنا يمكن أن يفضى الطرح الى نتائج عكسية . اننى لا أخشى أن تصدم هذه الافكار المشاهدين لان من المهم ان نذكر الحقيقة وأن نصل بالتالى الى نتائج ايجابية لتلك الصدمة .

*** الا يؤثر وضع حكمة الفيلم ورسالته على لسان الضابط الاسرائيلى على موضوع الفيلم باكمله ؟**

— لقد وضع غسان كنفانى الحقيقة على لسان « دوف » الذى كان اسمه « خلدون » . وهو قضية محكومة بظروف خارجية وتكوين داخلى . ان هذا يؤكد أنه على نحو ما ، ليس اسرائيليا تماما . انه ايضا ليس فلسطينيا . وهو يقول للأب ان الانسان قضية . والاب يقول له أنه قد تذكر ذلك . وان هذا هو نفسه ما كان يدور فى ذهنه طوال الوقت . ولقد استمر الحوار بينهما بعد ذلك على هذا الأساس ، وليس على أساس اقتناعه بالعدول عن موقفه أو مخاطبته باعتباره عربيا فلسطينيا ▣

*** يثير الفيلم ايضا قضية اضطهاد اليهود على أيدى النازى .. فهل كانت هناك حاجة لاثارة هذه القضية فى فيلم عن القضية الفلسطينية ؟**

— كان من الضرورى والمنطقى للغاية عند طرح موضوع الصراع العربى الصهيونى ان نبحث فى موضوع الهجرة الفلسطينية من فلسطين ، والهجرة اليهودية الى فلسطين واسباب كل واحدة ونتائجها . وتؤكد لنا مشاهد اضطهاد النازى لليهود ان كلاهما وجهان لعملة واحدة . كما تثبت من ناحية أخرى ، اننا ندرك أن اليهود قد لاقوا الاضطهاد على أيدى النازى ولكنهم ، بفعل الصهيونية ، تحولوا الى نازيين جدد . وهو ما يؤكد المقولة التى تقول بأن شعبا يستعبد شعبا آخر لا يمكن أن يكون حرا . ان الطفل العربى الذى قتل عام ١٩٤٨ ، مرتبط تماما فى الفيلم بالطفل اليهودى الذى قتل على ايدى النازى ابان الحرب العالمية الثانية .

رسالة موسكو

عن سينما النضال من أجل السلام

تحقيق : سليمان شفيق

شريف جاد

فى يالطا همسات الشرق للبحر الأسود، يبتسم النسيم، يداعبها فتفتح ذراعيها محتضنة ممثلى ٢٠ دولة من هواة السينما .. حيث عقدت فى أحضان « القرم » ندوة عن :

دور السينما فى النضال من أجل السلام .

نظمها نادى السينما الدولى بموسكو والذى تضم عضويته أكثر من مائة دولة فى اطار جمعية الصداقة السوفيتية مع بلدان العالم .

الفنانة « نتاليا بندر تشوك » والفنان « نيكولاى يورلاييف » يبحثان عن الشرق أو بالتحديد عن مصر — وكنا نحن لازلنا نبحث عن موقع الشعب السوفيتى بين الشرق والغرب بعد مشاهدة فيلم « قصة عن الحب والحرب » الذى يقوم ببطولته يورلاييف . وهكذا كان لقاؤنا .

فنجان من القهوة وتساؤلات سريعة تتطاير مع بخار الماء الصاعد ..

بورلاييف ينظر الى القهوة والينا ويبتسم قائلا :

هذه المنطقة كانت اسلامية ٣٥٥ سنة ولم تضم سوى فى عهد القيصرة « كاترينا الثانية » سنة ١٧٨٣

نتاليا بندر تشوك ، ممثلة ومخرجة وسيناريست شابة ومشهورة خاصة بعد فيلمها الأخير « الحياة السعيدة » وتستعد لفيلم جديد تصوره الآن فى الاستوديو باسم « بومباى » .. وهى من عائلة سينمائية — ابنة المخرج الشهير سيرجى بندر تشوك مخرج فيلم « الحرب والسلام » وأمها الفنانة القديرة « ايرينا مكاروفا » التى زارت مصر فى مهرجان القاهرة السينمائى الاخير .

* نتاليا : هل هناك علاقة بين أسرتك وموهبتك ؟

** أعتقد أن مثل هذه القضايا لا يمكن الحسم فيها — لأنه هناك العديدين من أبناء الفنانين الكبار لا علاقة لهم مطلقا بالسينما ، والعكس صحيح ولكننى أستطيع أن أقول أن هناك أشياء أقوى من السينما قد انتقلت الى من أسرتى — ألا وهى الارتباط بالأرض والشعب .. وأنا الآن لا أقول شعارات ولكن أحاول أن أترجم جزء من هذه الحقيقة — أمى الفنانة وأقول الفنانة لما سوف تعكسه الواقعة التى سوف أسردها من معان — فى سنوات الحرب الوطنية هجم الألمان الفاشيست على القرية التى كانت بها والدتى وبدأوا فى الابادة .. دخلوا إلى منزلهم وقتلوا الجميع وأصيبت والدتى وتظاهرت بالموت ، وبعد أن فحصها

الألمان جيدا وتأكدوا من موتها تركوها — ولكنها عادت الى حيوتها سريعا أليست هذه فنانة كونها نجحت فى أول أدوارها فى بحيرة الدم ولو لم تنجح لكانت الآن فى عداد الأموات وفنانة ثانيا لأنها بعد هذه المأساة استطاعت أن تحيا وأن تقدم فنها .

* نتاليا : هل نستطيع القول أن الحرب قد أثرت على الأدب والفن بشكل عام والسينما بشكل خاص ولكن تكرار هذا فى قطاع واسع من الفن ألا يضر بقضية السلام ويبرز الشعب السوفيتى كما لو كان شعبا يحب الحرب ؟

** هذا سؤال هام لأنه يشغلنا دائما — القضية تبدأ من أن المخرج أو الفنان أو المجموعة التى تقدم فيلم عن الحرب بالطبع تبغى أن تقدم ما يبرز بالأساس الدعوة من أجل السلام ولكن هل هم دائما ينجحون فى ذلك ؟

الاجابة بالطبع لا !!

وينقلنا هذا الى تساؤل آخر .. اذن لماذا تكرار هذا النمط من الأفلام ؟

لأن عندنا هنا عشرين مليون شهيد — عشرين مليون قصة فداء عشرين مليون تركوا خلفهم عشرات الملايين من فاقدى السعادة — نحن مع هؤلاء الناس لا يمكن أن ننسى الحرب ولذا نحن نتشبث بالسلام بالطبع هناك ثغرات كثيرة .. فى احدى الأفلام ينتهى الفيلم وهو فيلم (كفار ريا الشابة) باطلاق النار على الجميع — كنا فى ندوة فى الهند — صرخ أحد الشباب : مذبحة .. رددنا .. تلك هى الحرب !

— اذن فلنسعى جميعا من أجل السلام .

نحن نضع الملح على الجرح لتصرخ عاليا طلبا للسلام .

هناك جانب آخر — وهو ملحمة الدفاع عن الارض — والحياة هنا يأتى مفهومها بالارتباط بالأرض — وجاءت لحظات فى الحرب كانت الحياة هى الدفاع عن الأرض ونحن الآن نحاول أن نربط الدفاع عن الأرض والحياة بمفهوم الدفاع عن السلام ، يحدث هذا الخطأ هنا أو ذاك الخطأ هناك ولكن الخطأ الأكبر هو عدم السير قدما نحو السلام بكل الوسائل .

* أين تقع السينما المصرية عندك يانتاليا ؟

** لقد قرأت عن مصر كثيرا وأعتز بحضارتها وشاهدت الأفلام المصرية عن قرب ولكننى للأسف لم أرى مصر — كان من المفترض أن أكون هناك فى مهرجان القاهرة السينمائى ولكن الظروف حالت دون ذلك .. ولكن الأهم أننى من خلال السينما المصرية وأضيف والهندية أيضا ثمة احساس غريب تبلور داخلى جعلنى أقول أن الشعب السوفيتى كشعب وفن ورؤية جمالية مكانه هو الشرق فى رحلة البحث بين الشرق والغرب ..

قاطعنا بورلاييف ..

— أعتقد أننى أختلف معكم — موقع الشعب السوفيتى ليس ....

وبدأ يتحدث عن فيلمه (قصة عن الحرب والحب) ..

الفيلم اخراج وسيناريو : الفنان الشهير تاداروفسكى « ساشا » — نيكولاى بورلاييف جندى فى احدى كتائب الجيش السوفيتى فى الحرب العالمية الثانية .. قائد الكتيبة عقيد له صديقة من المقاتلات هى « لوبا » — نتاليا أنديشنكا — فى حافة الخندق ومن رؤية متقطعة عبر القصف يحب ساشا لوبا — وينتهى الجزء الخاص بالحرب فى الفيلم بساشا يقتنص احدى فرص عدم وجود العقيد ويقترب من لوبا يهديها باقة أعشاب ويعترف لها بحبه ويودعها لرحيله الى معركة والى لقاء..

يستغرق هذا الجزء لا يزيد عن ١٠٪ من الزمن السينمائى والـ ٩٠٪ المتبقية تستعرض حياة الشعب السوفيتى فى السلام والآثار الاجتماعية والنفسية المترتبة عليها .

ساشا يتزوج من فنانة ومثقفة استشهدت عائلتها (فيرا) — اينا تشور يكفا — ويعمل هو فى السينما .

لوبا — يتركها العقيد وحيدة بعد أن استشهد فى الحرب ودون أن يتزوجها معها طفلة وتعمل بائعة فى احدى ميادين موسكو يلتقى من جديد ساشا ولوبا التى لا تتذكره يهدى لها باقة ورد حقيقية وتبدأ قصة حب عنيفة مفعمة بصراع بين

لوبا ـ الغير مثقفة التى حاربت وضحت بكل شىء وليس عندها سوى غرفة فوق السطوح لها ولابنتها وعشيق سكير . وفيرا المثقفة التى لم تحارب وتعيش مع زوجها الذى يمتلك شقة واسعة فاخرة (كانت هناك اشارات واضحة لكون لوبا تمثل السير نحو الشرق وفيرا الغرب) .

لينتهى الفيلم بصداقة لوبا وفيرا ، وزواج الأولى من عسكرى مسئول عن تسكين المحاربين القدماء بعد أن رأت أنه لا فائدة من هدم عائلة ساشا الاحباط المتكرر وبذلك وقعت فى احضان العسكرى البيروقراطى (تخلل ذلك اشارات نقدية لمرحلة ستالين) .

ويذهب ساشا ليهنىء لوبا ونفس الرعشة الأولى والثانية مع تطور باقة الورد وفى هذه المرة تعرف وتتأكد لوبا من هو ساشا ـ ذلك المحارب القديم الذى أحبها تصرخ من بئر السلم له أن يبقى ويركض هو بينما ينظر من أعلى الدرج زوجها الجديد العسكرى البيروقراطى ـ تراه تصرخ له من جديد انزل خذنى !

أما ساشا فيتسكع فى الشوارع فى طريق العودة يركل الجليد بقدميه تارة ، يتزلج عليه تارة أخرى ، بعيدا عن لوبا التى لم تعرفه وتعرف تضحياته سوى أخيرا وبعد أن حسمت لغير صالحه ، يقترب من المنزل .. ويعلو ضجيجه يستعين السكان بالبوليس الذى يقبض عليه ليركب خلف الجندى الحصان نحو قسم البوليس بمحاذاة النهر .. تركض فيرا خلفه نصف خائفة تصيح للجندى وتتوسل أن يتركه ـ يلقى به قرب النهر.. يقترب ساشا منه يستند على السور المحيط بالشط تقترب فيرا منه قبل أن يلتقيا .. يثبت المخرج المشهد فيرا بعيدة عنه ليجد لوبا فى أحضان الزوج العسكرى .

يعلق بورلاييف قائلا السوفيت بين الشرق والغرب ! .

وأرجوكم أن تعيدوا مشاهدة هذ الفيلم لأنه نمط جديد لسينما الحرب لا تعتمد على المدافع والقتل .

رسالة باريس

حوار مع ايريك رومير

« **ايريك رومير** » واحد من مؤسسى « الموجة الجديدة » فى السينما الفرنسية وأحد روادها الكبار وهو مازال صامدا فى ساحة التجريب والبحث عن آفاق جديدة بعد صمت الكثيرين أو عودتهم للسينما التقليدية .

أجرى معه هذا الحوار فى باريس فى ربيع العام الماضى الناقدين :

ماجدة واصف .

وصبحى شفيق .

* ايريك رومير لقد كنت احد مؤسسى تيار « الموجة الجديدة » فى الخمسينات وكانت لكم أفكار جديدة مختلفة عن السينما السائدة آنذاك . ولكننا نجد اليوم أن سينمائيى الموجة الجديدة قد اتخذوا مسارات مختلفة بعيدة تماما عما كانوا ينادون به فى بداية حياتهم السينمائية فهل انتهت فى رأيك « الموجة الجديدة » ؟

** ان تعبير « الموجة الجديدة » يشير الى الموج والموج يأتى فجأة ثم يهبط ، وقد ظهر فى فترة ما عدد من السينمائيين الشبان الذين نجحوا فى أن يصبحوا مخرجين وذلك فى فترة كان ذلك فيها شبه مستحيل ، فالوسط السينمائى الفرنسى وسط مغلق . وفجاة يظهر هذا العدد الكبير من الشبان الذين استطاعوا تحقيق فيلمهم الأول. وفى الحقيقة هناك اكثر من تيار وأنا أنتمى الى تيار « كرسات السينما » الذى كان يضم كذلك « كلود شابرول » و « وجان لوك جودار » و « فرنسوا تريفوه » و « جاك ريفيت » بالاضافة الى « بيير كاستت » و « جاك دونويل فولكروز » وان اختلفنا بعض الشىء عن مجموعتنا ... ويضاف الى ذلك عدد آخر من السينمائيين الذين كانوا قد بدءوا العمل قبل ظهور « الموجة الجديدة » مثل « آلان دينيه » و « لوى مال » وكان هناك تقارب بين أعمالهم وافكار الموجة الجديدة ولذلك فقد احتسبا فيها .

أما «جاك ديميه» و« انييس فاردا » فقد انضما الينا

فيما بعد والتزما بافكارنا خاصة جاك ديميه .

والآن ماذا تبقى من « الموجة الجديدة » ... ؟

هناك فيما أعتقد نوع من التوافق الفكرى وأيضا تعاون فى العمل وذلك منذ البداية . فقد اشترك شابرول وريفيت فى عمل أول فيلم قصير لهما « حيلة الراعى » واشتركت أنا مع جودار فى فيلم «شارلوت وفرونيك » وفى « كل الأولاد اسمهم باتريك » .

وفى الحقيقة كان هناك قدر من التشابه فى روح الأعمال وان اختلفت كلية من ناحية الموضوع أو التناول « فسيرج الجميل » و « على آخر نفس » و« الأربعمائة ضربة » و« باريس ملكنا » أعمال مختلفة تماما وقد اتبع كل منا طريق خاصة به فيما بعد .

* لقد حدثت قطيعة مع السينما السائدة آنذاك .. أليس كذلك ... ؟

** كانت هناك قطيعتان أو حتى ثلاثة ، كان هناك خلاف بيننا على ثلاث نقاط اساسية هى الانتاج والسيناريو والاخراج .

ففيما يتعلق بالانتاج كان من رأينا أن الفيلم الفرنسى مكلف للغاية وأنه لابد من اللجوء الى أساليب أبسط فى العمل خاصة مع ظهور المعدات الخفيفة . فقد ظهر جهاز « الناجرا » فى فى هذه الفترة . وكان هناك بعض السينمائيين الفرنسيين السباقين فى هذا المجال مثل « جان، بيير مالفيل » الذى كان مخرجا مستقلا بمعنى أنه كان هو الذى ينتج أفلامه فى الاستوديو الخاص به ولذلك كان مكروها فى الوسط السينمائى كما اننا لم نقدر كما يجب فى هذه الفترة فهو فى رأى من أهم السينمائين الفرنسيين .

كما كان هناك تيار « سينما الحقيقة » الذى كان يتزعمه « جان روش » الذى كان قد عمل مع السينمائى الكندى « ميشيل بروة » . وقد كان لروش تأثير كبير علينا كنا نؤمن حينذاك بضرورة الانتاج الصغير والنزول الى الشارع للتصوير .

أما فيما يتعلق بالسيناريو فقد كان هناك فى البداية ما أطلق عليه « موضوعات المؤلف » بمعنى أننا لم نلجا الى الاستعانة بالأعمال الادبية ووضعنا بأنفسنا موضوعات أفلامنا التى استوحيناها من تجاربنا الشخصية ولا يعنى ذلك أنها تحكى حياة كل منا ولكنها موضوعات شخصية نعبر من خلالها عن أفكارنا .

وفى هذا المجال يمكن أن أقول أن قليلين من بيننا استمروا فى عمل افلام شخصية فهى عملية بالغة الصعوبة . ومع ذلك فيمكن أن نلاحظ أن هناك نسبة ضئيلة للغاية فى أفلام تريفوه أو جودار أو ريفيت المستوحاه من أعمال أدبية وخاصة عند جودار وريفيت فقد أخذ جوادر مثلا عنوان كتاب « بيروه المجنون » لفيلمه الشهير ونفس الشىء بالنسبة لفيلمه « شلة خاصة » وليست هناك اية علاقة بين الافلام والروايات التى اخذ عنوينها .

اما تريفوه فانه عندما يستعين بعمل أدبى فانه يحترمه الى حد بعيد ومع ذلك فنسبة الموضوعات الشخصية فى أفلامه أكبر بكثير من الموضوعات المستوحاه من أعمال أدبية .

وفيما يتعلق بى فقد التزمت بسياسة المؤلف فى جميع أعمالى عدا عملين هما «المركيزة دوه» و « برسونال الجولواه » وهما يصوران فترات تاريخية . واعتقد أن الشىء المثالى فى نظرى هو عمل أفلام شخصية أى أفلام المؤلف وفى نفس الوقت عمل أفلام تعتمد على أعمال أدبية أعجب بها .

وبالنسبة للاخراج حسب « الموجة الجديدة » فقد فرض اختيارنا للانتاج الصغير والتصوير فى الأماكن الطبيعية واختيارنا موضوعات شخصية أسلوب معين للاخراج .

ولكن كان هناك تناقض صغير عند سينمائيى الموجة الجديدة فقد كنا لا نحب كثيرا السينما الفرنسية وذلك لأننا كنا نامل شيئا آخر وكان المثال الذى نحاول الاحتذاء به هو السينما الأمريكية وأيضا السينما الايطالية وخاصة أعمال « روسلليني » .

* وبرجمان كذلك .. ؟

** نعم ، كنا نعجب ببرجمان كذلك ولكن السينما التى صنعناها كانت مختلفة تماما خاصة عن السينما الامريكية . وقد يكون كلود شابرول اكثرنا قربا من السينما

الأمريكية فهناك الطابع البوليسى وحالة الترقب ومع ذلك فافلامه تختلف عن السينما الأمريكية .

أما بالنسبة للآخرين فقد ابتعدت السينما التى صنعوها عن السينما التى كانوا يعجبون بها . فعندما نقرأ اليوم « كراسات السينما » ونرى الأفلام التى كنا ندافع عنها ثم نشاهد الأفلام التى صنعناها لا نجد أى علاقة بينهما .

وأعتقد أن هذا يثبت حيوية هذه الحركة التى لم تعمل على نقل أعمال الآخرين ولكن على خلق أعمال خاصة بها .

* ألا تعتقد أن « الموجة الجديدة » قد أصبحت جزء من الماضى وأن السينمائيين الذين صنعوها قد أصبحوا اليوم جزءا من نظام السينما السائدة ... ؟

** بالطبع فقد ظهرت «الموجة الجديدة» سنة ١٩٥٩ ، سنة ١٩٦٠ وهى موجة ، والموج يمر ...

ولكننى أتساءل اذا كان سينمائيو الموجة الجديدة قد انصهروا بالفعل فى النظام السينمائى القائم ... اننى غير واثق من ذلك ... هناك أولا عدد منا لم ينتموا على الاطلاق لهذا النظام مثل ديفيت أو جودار الذى انتمى اليه فترة قصيرة وهى الفترة التى كانت فيها افلامه تجارية الى حد ما أو حققت نجاح تجارى ولكنه اجتاز فترات مختلفة : الفترة السياسية والفترة التلفزيونية التجريبية وها هو يعود اليوم الى سينما أكثر قربا من الجمهور العريض . ومع ذلك فافلام جودار لا تحقق نجاحا جماهيريا كبيرا ولذلك فلا أعتقد أنه يمكن اعتباره سينمائيا منتميا للنظام السائد.

عند شابرول نجد بالفعل سينما أكثر تقليدية ولكنه واجه ومازال يواجه صعوبات لانتاج أفلامه على عكس سينمائيين آخرين ظهروا بعده ويلاقون نجاحا جماهيريا كبيرا فشابرول أقل انتماء للنظام من كلود سوتيه أو ايف بواسيه أو برنار تافرنيه أو روبير انريكو أو مولينارو ...

أما تريفوه فهو يبدو أكثرنا انتماء للنظام ومع ذلك فقد صنع تريفوه عددا كبيرا من الأفلام الشخصية مثل « الغرفة الخضراء » الذى اعتبره فيلما جرئيا للغاية . صحيح أنه يستعين فى أفلامه بنجوم كبار وأنه يستوحى بعض موضوعاته من الروايات الأدبية أو البوليسية وأن أفلامه تحقق نجاحا جماهيريا لا بأس به ولكنه يلتزم الى حد بعيد بفكرة الانتاج الصغير وغير المكلف .

ويجعلنا كل هذا مختلفين عن جيل السبعينات ذلك الذى دخل السينما ودخل النظام الخاص بها والمسمى « سينما الجودة » بمعنى أن هناك سيناريو لسيناريست معروف ومصور شهير ونجوم كبار.. الخ ومثال ذلك كلود ميللر ، وديمو فسون وجانجاك بينكس انهؤلاء يعملون فى داخل النظام السائد بصورة أكثر انسجاما من جيل « الموجة الجديدة » .

* الم يكن فى الموضوعات التى تناولها سينمائيو الموجة الجديدة نوعا من الهروب من الواقع الاجتماعى السائد آنذاك فالملاحظ أن النسبة الغالبة من أفلامكم تدور فى وسط بورجوازى مرفه الى حد بعيد ولا تشغله سوى مشاكله الخاصة على عكس جيل السبعينات الذى يوجد فى افلامه وعى أكبر بالظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة به ويظهر ذلك بوضوح فى بداية السبعينات حيث ظهرت مجموعة من الأفلام السياسية التى اجتذبت الجماهير . كان هناك تأثير مايو ٦٨ بطبيعة الحال ولكن اذا ما استثنينا جودار الذى كانت أفلامه سابقة للأحداث ومتنبئة بها (« الصينية » و « عطلة نهاية الأسبوع » ... الخ) فان الملاحظ أن هناك نوع من الرفض لمعالجة الواقع فى أفلامكم ..

** فيما يتعلق بالواقعية فى السينما فقد كان الملاحظ أن السينما الفرنسية مفرقة فى الواقعية أو فى مظاهر الواقعية وان كانت بعيدة عنها فى الحقيقة . فأفلام الخمسينات تبدو لنا اليوم وكانها أفلام من الثلاثينات . فالمرء يشعر وهو يشاهد هذه الافلام ان صانعيها لم يخرجوا الى الشارع أبدا . فالملابس والسلوك وحتى لغة الحديث قديمة ..

وفيما يتعلق بالواقع الاجتماعى والواقع السياسى فاننى لست مؤهلا للحديث عنهما . ومن المؤكد أن الواقع

السياسى كان بعيدا تماما عن اهتماماتنا . الوحيد الذى تناوله أو تناول بالتحديد « الحلم السياسى » هو جودار . فالموجة الجديدة كانت تيارا « لا سياسيا » ..

وقد قال أندريه بازان عن السينما « ان السينما فن ووظيفة السينما اليوم تختلف عنها فى الستينات . كانت السينما فى الستينات فنا للتعبير الشعبى وكان يمكن أن تنقل رسائل وتصل الى جمهور عريض . أما اليوم فقد فقدت السينما هذه الوظيفة التى أخذها منها التليفزيون . فمن المؤكد اذن ان السينما السياسية قد فقدت بعض الشىء مبرر وجودها حيث أن السياسة جزء لا يتجزء من التليفزيون (الاخبار ، التحقيقات الصحفية السياسية .. الخ) لقد حلت الدعاية محل الجريدة الاخبارية التى كانت تعرض قبل الافلام فى السينما .

ان المشاهد لا يذهب اليوم الى السينما بحثا عن الواقع.

* لنتحدث الآن عن أفلامك التى تنقسم الى مجموعتين اطلقت على المجموعة الاولى والتى تضم ستة أفلام إسم «قصص أخلاقية» أما المجموعة الجديدة التى بدأتها فى الفترة الاخيرة فقد اطلقت عليها اسم « كوميديا وأمثال » فلماذا هذا التقسيم ولماذا هذه التسمية مع ملاحظة أن هناك فيلمان خارج هذا التقسيم وهما « برسوفال الجولواه » و « المركيزه دوه » .

** لقد استوحيت اسم « كوميديا أو أمثال » من « الفريد دى موسيه » الذى جمع غالبية مسرحياته تحت هذه التسمية . وفى الحقيقة فان الكوميديا نوع مسرحى قديم أما الامثال فانها نوع قديم كذلك ومتواجد بكثرة فى الاعمال المسرحية ومنتشر فى جميع أنحاء العالم .

لقد اخترت هذه التسمية فى هذه السلسلة الجديدة من الافلام للتاكيد على الجانبين معا.

فالكوميديا فى أفلامى ليست كوميديا فجة ونحن لا نقول للناس انكم سوف تضحكون دون انقطاع ... لقد أردت ان اثبت أنه يمكن تناول هذه الموضوعات بشكل ضاحك وانه قد يكون من الافضل تناولها بهذه الطريقة. فقد اعتقد البعض انه لا يجب الضحك فى سلسلة « القصص الاخلاقية » ... على العكس، أنا احب أن يضحك الناس فى افلامى . وقد حدث ذات الشىء «ببرسفال الجولواه» وفى « المركيزه دوه » فما أن يضحك شخص فى الصالة حتى ترتفع همهمات لا سكاته كما لو كان الامر شيئا قدسيا وكما لو كان الضحك غير معروف فى العصور الوسطى .

هناك اذن رغبة منى فى منع الناس الى الضحك ومن هنا اسم « الكوميديا » اما فيما يتعلق « بالامثال » فاننى اختار مثل عادى للغاية واحاول أن أخلق منه شيئا ..

* هل تختار المثل أولا ثم تبنى عليه قصة الفيلم أم العكس ؟

** فى « زوجة الطيار » على سبيل المثال انطلقت من المثال ولكننى عكسته كنوع من السخرية . وفى فيلمى الاخير « بولين على الشاطىء » لا يوجد مثل وانما جملة يقولها برسوفال « كثير الكلام ، كثير الخطأ » وهذا يدل على أن هناك اتصالا مستمرا بين أفلامى ووفاء منى للكتاب الذين أحبهم.

واذا كان برسوفال يعتقد فى البداية انه يجب الا يتكلم فانه يقع فى الخطأ نتيجة لذلك حيث انه كان يجب عليه أن يتكلم ... أما فى « بولين على الشاطىء » فان العكس هو الذى يحدث ... هناك دائما نبرة ساخرة فى افلامى سواء أكان ذلك فى «الامثال» أم فى « القصص الاخلاقية » .

* هل كانت لديك فى بداية حياتك السينمائية صورة واضحة عما تريد عمله أو بمعنى آخر هل كانت لديك خطة عمل طويلة المدى ..

** لا ... لم تكن هناك أى ترتيبات فقصص أفلامى ليست وليدة اللحظة ان لدى مجموعة كبيرة من القصص التى استخدمها وقت اللزوم . أى ان موضوعاتى تعيش داخلى فترة طويلة وبحيث تنضج وتتحول وهذا شىء بالغ الاهمية فى راى فاننى لا اعتقد أن السيناريو شىء يمكن أن يرتجل بسرعة وقد اختلف فى ذلك مع بعض زملائى .. ان السيناريو يجب ان يعامل معاملة الرواية الادبية ... فالشخصيات والمواقف لابد من ان تنضج لتقترب من الواقع . أما الحوار فاننى أكتبه سريعا، ولكنى أكتب اكثر من حوار

وبسرعة شديدة . ثم أعيد صياغته بعد ذلك واختار أفضل صيغة .

* ان هذا يدفعنى الى طرح هذا السؤال حول العلاقة بين النص المكتوب الذى ينتمى الى الادب ، والصورة أى التجسيد المرئى للصورة المكتوبة . « فالقصص الاخلاقية » تبدو وكأنها أعمال أدبية بالدرجة الاولى ...

** اننى أقول دائما للذين يقولون لى ان أفلامى أدبية اننى « سينمائى صامت » لقد شاهدت الافلام الصامتة القديمة فى السينماتيك وقد أفاد فى ذلك للغاية وأحب مشاهدة أفلامى فى المعمل دون الصوت وقد كانت السينما الصامتة تستوحى موضوعاتها من الادب وكانت السيناريوهات الاصلية قليلة فى الماضى كما أنها قليلة الى الآن ...

اذن فالاعتماد على نص أدبى لا يمنع من الايمان بالصورة السينمائية .

* هناك صراع مستمر فى أفلامك بين الشخصيات التى تؤمن وتحافظ على القيم الانسانية وتلك التى تعانى من نوع من النبذ هناك مواجهة مستمرة بين النقاء والسقوط فما هى مبررات هذه الرؤية ؟

** من الصعب على الاجابة على هذا السؤال يمكننى أن أجيب فى مسائل الشكل أو النواحى التعبيرية لاننى بوصفى مخرجا أعى بشكل كامل وسائل عملى ولكن بوصفى مؤلفا أجد صعوبة فى تبرير اختياراتى وأفكارى ... من أين تأتى هذه الافكار ، انها من وحى خيالى وهو قوة غامضة ...

* انها موقف وجودى تجاه المجتمع المعاصر حيث تدور النسبة الغالبة من أفلامك فى هذا المجتمع الاستهلاكى الذى يعيش فيه الانسان نوع من الهامشية التى تؤثر على شخصيته ...

** تقولين أنماطا هامشية ... لا أعتقد ذلك .. ان الشخصيات عندى ليست مستلبه . انهذا التعبير أصله هيجلى وقد أخذه ماركس من بعد ... ان الانماط تنتمى عندى الى الفلسفة المسيحية من الناحية الاخلاقية وذلك نتيجة لسيطرة الجانب الانسانى على تكوينى وثقافتى الكلاسكية (الانسانية بالمفهوم اليونانى — الرومانى) أما بالنسبة للفلسفة الحديثة فاننى متأثر بالوجودية التى حاولت التخلص من تأثيرها بالدخول معها فى مواجهة ... ولهذا السبب لا أعرف اذا كنت أستطيع الاجابة على هذا السؤال بنفس التعبيرات المطروحة .. فمفهوم «الاستلاب» بعيد للغاية عنى بعكس كلمة « النقاء » ولكننى اتعامل مع النقاد بمفهوم « كيركيجارد » . وفى الحقيقة فاننى لا أنتمى لتيار فلسفى معين ان فلسفتى هى عملى وأنا لاكتب مجردات ولكننى أخترع قصصا . واذا كانت هذه القصص تحمل بعدا فلسفيا فاننى لا أستطيع الحديث عن هذا البعد بشكل مجرد . وأعتقد ان الجانب الفلسفى فى هذه القصص يأتى من خلال الحوار بين الشخصيات تلك الشخصيات التى يملك كل منها جزءا من الحقيقة .

لا أعتقد أن هناك شخصيات ايجابية وأخرى سلبية فى أفلامى قد يكون بعضها أكثر ظرفا من البعض الآخر مثلا فى « بولين على الشاطىء » كانت شخصية بولين شخصية جذابة . وفى الحقيقة فاننى لا أسيطر سيطرة كاملة على شخصياتى فى البداية ، اننى أنتظر حتى يوجدوا وعندما ياخذوا الكلمة فاننى أضع فى ألسنتهم الاشياء التى يؤمنون بها والتى أؤمن بها أنا كذلك . بمعنى اننى أكون مع جميع شخصياتى والمواجهة بينهما هى التى تحدد ما أهدف اليه فى النهاية .

فى فيلمى الاخير كنت أريد أن أقول ان شيئا تافها يمكن أن تترتب عليه نتائج خطيرة بالنسبة للآخرين .

فى « القصص الاخلاقية » وفى « كوميديا وأمثال » أقدم شخصيات تعيش فى عالمها الخاص المغلق وتحاول حل تناقضاتها الخاصة ولكنها تجد لذة خاصة فى التخبط وسط تناقضاتها ولا تدرك — نتيجة للاغراق الكامل فى ذاتها — تأثير ذلك على الآخرين ... هذه هى المشكلة المحورية عندى مشكلة العلاقة مع الآخرين : العلاقة بين الانانية وحب الآخرين . فشخصياتى شخصيات أنانية وهى لا تقدم كمثال يحتذى به . ولكن عندما تواجه هذه الشخصيات موقف ما فانها تجد نفسها مضطرة الى مراجعة نفسها وفى هذه اللحظة تدرك

ما تسببت فيه أفعالها من ضرر للآخرين والوهم الكبير الذى تعيش فيه .

فى ((كوميديا وأمثال)) يوجد هذا الموضوع الكلاسيكى الذى نجده أدب القرن السادس عشر فى ((دون كيشوت)) وعند شكسبير ويتطور هذا الموضوع فى عصر النهضة وهو موضوع ((جنوح الخيال)) بمعنى أن الشخصيات تحركها أفكار ثابتة تجعلها عاجزة عن رؤية العالم من حولها فتخوض معركة تشبه معركة دون كيشوت وطواحين الهواء ولهذا السبب نجد موضوع ((الغيرة)) بكفره . وفى فيلى الاخير توجد الغيرة التى نجدها كذلك فى فيلم ((الزواج الجميل)) .

هناك اذن سيطرة فكره معينة ثابتة وراء سلوك الشخصيات.

* نجد كذلك شخصيات معينة مثل شخصية المراهقة التى تحتل مكانة هامة فى عدد من أفلامك .. ؟

** هناك أربعة مراهقات فى أفلامى : فى ((زوجة الطيار)) وفى ((بوليش على الشاطىء)) حيث تحتل الصدارة.

والرد على هذا السؤال ليس سهلا على فالسينمائى مثل الرسام أو النحات له شخصياته المفضلة . وفى الحقيقة فان شخصية المراهقة قد بدأت تثير اهتمام عدد من السينمائيين الفرنسيين المعاصرين . وقد يكون ذلك رد فعل لافلام الستينات التى صورت بكثرة جيل الاربعينات والخمسينات . بالاضافة الى أن الجمهور الحالى للسينما جمهور شاب .

* هناك كذلك المرأة التى هى محور النسبة الغالبة من أفلامك؟

** ان ((كوميديا وأمثال)) بها شخصيات نسائية أكثر من ((القصص الاخلاقية)) ففى ((القصص)) كان البطل رجلا وكانت وجهة النظر المطروحة وجهة نظر الرجل ــ الراوى . ولذلك فقد قررت فى هذه المجموعة الجديدة ان استغنى عن الراوى وأن اتبنى وجهة نظر المرأة وان كان هذا غير موجود فى فيلمى الاخير بشكل مباشر . فهناك مشاهد عديدة لا توجد فيها بولين ومع ذلك فان كل ما يحدث فى الفيلم يمكن أن ذكرياتها عن هذه الاجازة فهى شاهدة على كل ما يجرى. وذلك بينما لا تغادر بطلة ((الزواج الجميل)) الشاشة . وفى ((زوجة الطيار)) كانت وجهة النظر المطروحة هى وجهة نظر الرجل وذلك رغم وجود امرأتان . ومع ذلك فصحيح اننى آخذ جانب المرأة فى أفلامى.

* هناك رفض للرومانسية فى ((بولين على الشاطىء)) وذلك رغم أن موضوع الفيلم كان يحتمل هذه المعالجة ...

** نعم ، هذا أمر مؤكد . وقد أخرج يوما فيلما رومانسيا ولكن بشرط تجنب الكليشيهات المستهلكة وفى الحقيقة فاننى أعتقد أن فيلم ((بولين)) فيلم واعى. فهذه المراهقة التى تقضى أجازتها الصيفية وسط عالم البالغين تلقى نظرة واعية على ما يجرى حولها وهى نظرة غير متحفظة انها تنظر الى الواقع مباشرة وليس مثل بطلة فيلم ((الزواج الجميل)) التى تعيش طول الوقت فى الحلم .

* انك تبدأ وتنتهى الفيلم بنفس المشهد انه فيلم محكم الاغلاق .

** لقد اخذت هذا عن سينمائى فرنسى اقدره هو ((مارسيل كارنيه)) فقد لاحظت أنه يبنى أفلامه على أساس هذه البداية والنهاية المتشابهتين وقد شعرت برغبة فى تقليده فى مجموعة ((كوميديا وأمثال)) قد لا أفعل ذلك فى جميع الافلام . عند كارنيه كان ذلك نابعا من فكره ((القدرية)) بمعنى أن القدر عاجز عن تحويل الواقع فرغم كل ما يحدث بين البداية والنهاية فان هناك عودة الى نقطة الانطلاق الاولى . كانت هناك نظرة تشاؤمية فى أفلام كارنيه . فى ((الشروق)) وفى ((فندق الشمال)) وفى ((قلب الليل)) كذلك نشاهد ((ايف مونتان)) وهو ياخذ المترو فى البداية ثم تدور احداث الفيلم وفى النهاية نشاهد مونتان وهو ذاهب ليستقل المترو ثانية .

اذن كل شىء عبث والحياة مستمرة . أما بالنسبة لى فاننى لا أنظر هذه النظرة التشاؤمية للاشياء ففى ((الزواج الجميل)) تلتقى الفتاة بشاب فى القطار ثم تمر أحداثا عديدة وتحب الفتاة شابا آخر ولكن الامور لا تسير على مايرام ومرة ثانية تلتقى الفتاة بالشاب الاول وينتهى الفيلم على هذا اللقاء الذى قد يثمر نتيجة ايجابية لها . وذات الشىء يحدث فى ((بولين على الشاطىء)) حيث تصل بولين وماريون الى المصيف وتمر أحداث عديدة وفى النهاية تتركان المصيف وتعودان الى حياتهما الاولى وكأن شيئا لم يكن . هذا هو معنى هذه البداية والنهاية المتشابهتان .

فى «ليلة القبض على فاطمة» تهاوت الأساطير

محمد الشربينى

حينما يؤرخ لفن السينما المصرية ، لا يمكن تجاهل مخرج رائد مثل هنرى بركات — ٧٥ فيلم — مخرج فيلم « ليلة القبض على فاطمة » وصاحب سلسلة متنوعة من الافلام ، قدم من خلالها كل أنواع الدراما بدءا من التاريخ وانتهاءا بعدوية !

ومثلما لا يمكننا أن نغفل أفلامه الجيدة مثل « دعاء الكروان » و « الحرام » و فى بيتنا رجل « و » الباب المفتوح » فانه لا يمكننا تجاهل أفلامه الرديئة ، التى لم يكن أولها « الملكة وأنا » و « حسن بيه الغلبان » ولا آخرها « شعبان تحت الصفر » أو « العسكرى شبراوى » !

وهو دائما فى أحسن حالاته حين يتعاون مع فاتن حمامة التى اشتهرت بالدقة فى اختيار موضوعات الأفلام ، التى تدور غالبا حول قصة من قصص المظلومات البائسات المحرومات ، بسبب قسوة الأقدار أو الرجال وأحيانا الواقع ، أو بدون سبب كما فى فيلمها الأخير ، اكتفاء من جمهورها العريض بذرف الدموع ومصمصة الشفاة وتركز فاتن حمامة فى الفترة الأخيرة على اختيار القصص التى تكتبها النساء ، وهكذا فهى هنا قد اختارت قصة لسكينة فؤاد قدمتها الاذاعة من قبل وجارى الاستعداد لتقديمها فى التليفزيون ! وهو على كل حال اهتمام ليس غريبا أو عجيبا بعد هذه السلسلة المتكررة التى تشترك فى تقديمها كل المنابع الدرامية فى بلدنا ، وكان الواقع قد نضبت أفكاره وقل راصدوه المبدعين ، والمقدمة المنطقية التى يرتكز عليها فيلم « ليلة القبض على فاطمة » ترهص فى النهاية بانتصار الخير على الشر ، والخير هنا تمثله فاطمة المظلومة من الواقع والظروف والناس ، أما الشر كله ففى أخيها المحتال الآفاق الذى لا يجد وازعا من ضمير ليحتال بكل الوسائل المشروعة وغير المشروعة لكى يظلم ، ومن ؟ شقيقته فاطمة.. لماذا ؟ تلك هى مشكلة الفيلم التى يحاول فرض مصداقيتها ، ففاطمة قد ربت الأخ صغيرا ورعته مع أختها — كانوا فى القصة الأصلية أربعة أشقاء — طوال اقامتهم فى بورسعيد ، ورفضت السفر

مع حبيبها الصياد الفقير احساسا بمسئوليتها تجاه اليتيمين الصغيرين وأملا فى ألا تطول رحلة الحبيب الى الخارج ، ولكن بريق المال ياخذه فيضطر لمد الرحلة أعواما وأعوام ، لتكافح هى الكفاح التقليدى على ماكينة الخياطة وفى بيوت الانجليز (!!) قبل خروجهم فى ٥٦ ، ولأن الدراما هنا نمطية ، وتعتمد على المعادلات الحسابية — مما يفقد صدق أى فن — فان الاخ الذى هو الشر المطلق ، تنبثق منه نوازع الاجرام وهو ما يزال فى اللفة !

فهو مزور خطير يتعاون مع حثالة من المواطنين من تجار الحروب ضد الوطنيين الفدائيين ، وهو غشاش ومدلس ولص و.. و.. ، كل ذلك لكى يتم اظهار واضفاء البريق حول دور فاطمة التى تمثل الخير المطلق كاحد أطراف المعادلة ، حيث هى الملاك الطاهر وجان دارك العصر والبطلة المغوارة التى تقتحم الصعاب من أجل تاكيد وطنيتها المشكوك فى نزاهتها ، حيث كانت تطبع العلاقات فى بيوت الانجليز ، مؤكدة نفس منطق الفنانيات فى ان اكل العيش مر (!!) وهى التى قامت بالبطولة الخارقة التى نسبت لاخيها الذى يقفز بسببها دون تاهيل لأعلى المناصب السياسية ، حيث يهجر بورسعيد الى العاصمة ، تاركا البطلة الشريفة وحدها ، بعد أن أودع حبيبها العائد مفلسا — بعد رحلة مفبركة هزلية ! — الليمان بتهمة لم يرتكبها ، فيسجن خمسة عشر عاما بسبب حيازة المخدرات ، وحين يخرج يخطفه الاخ الذى صار مركز قوة كبير يعيش فى سرايا الحراسات ، مهددا اياه ومبرزا قوته وسطوته ، ويامره بالابتعاد عن المسكينة فاطمة لانها ليست من مقامه ،

وكأن هذا الاخ الكبير لا يهمه فى استغلال نفوذ منصبه الكبير سوى تضييق الخناق على اخته التى ربته ، حتى يودعها مستشفى المجانين ، وكان نعتها بالجنون ليس أهون مقاما من اقترانها بهذا الصياد العجوز !! ، ولا ينسى الفيلم فى النهاية أن يمنحنا مذكرة تفسيرية من أجل راحة الضمير والبال بان مركز القوة قد قبض عليه ، وان المناضلة الشريفة قد خرجت من المستشفى وعاشت فى تبات ونبات !!

وبغض النظر عن التفصيلات غير المقنعة والشخصيات المصنوعة والفبركة الدرامية ، فان التفسير السهل يقول ان لكل ظالم نهاية ، والتفسير الاكبر لهذه الحكاية الممتدة من قبل ثورة يوليو والتى تتجاوز حاضرنا ، وان لم يقال ذلك صراحة ، يتطلب منا بعض التروى فى التامل ، ففاطمة تتحمل كل المسئولية فى انحراف أخيها ، لانه نتاج طبيعى لتربية خاطئة وفاشل ، ولانه من غير المعقول أن يولد الانسان شريرا ، لان الاجرام نازع سلوكى ينمو بتاثيرات البيئة والتربية والواقع المحيط ، والذى تتحمل الجزء الاكبر منه البطلة المغوارة فاطمة ، التى تصورت انها تفعل شيئا خارقا لانها تربى أخواتها ، ولكنها نست وسط الصداقة الحميمة مع الانجليز ان تربى أخاها ، هذا عن المسئولية الاجتماعية ، أما الاسقاطات السياسية والدلالات الرمزية ، والبطل الوصولى الذى دخل لعبة السياسة ، ووصل حتى المشاركة فى صنع القرارات ، أما من تحميل الجمل الحوارية بايحاءات فى اكثر من موضع مثل (انت اللى عملتيه يا فاطمة ووصلتيه للى هو فيه) و (احنا اللى عملناله تمثال) .. الخ ، أما عن الفترة الزمنية التى برتع فيها الاخ ، والحقبة التى سجن فيها الحبيب ، فان ذلك كله يوحى بمعان ودلالات صارخة ، تشير بطرف خفى الى أن فاطمة هذه مثل خضرة وناعسة تمثل مصر وان الاخ يمثل الثورة أو سلبيات الثورة أو ثورة السلبيات التى ضحى من اجلها الناس وهى التى سجنتهم وعذبتهم أو أكلتهم !

ولو صح هذا وان فاطمة تمثل مصر الرافضة للثورة فى مواجهة الاخ ، فان مسئوليتها — بنفس منطق المعادلات — وما تمثله سياسيا أخطر وأفدح ، لان اخاها الانتهازى الافاق الذى صعد وسط انشغال الثورة ببناء الوطن على أكتاف ولولة الصامتين ،

لا يمثـــل الثورة من قريب أو بعيد ، بل هو يمثل وجهـــا من وجوه هـــذه الرجعيـــة الغبية التى تنتظر أقل فرصة لتعيد عجلة الزمن الى الوراء ولكن حركة التاريخ تثبت أنـــه انتظار للمستحيل ..

أما السيناريو فقد اعتمد ـــ مثل القصة ـــ على لحظـــة ساكنة واحدة تحكى من خلالها فاطمة كل المـــاضى ، وهى تقف علـــى سور الســـطح مهددة بالانتحار ، مما أصاب الفيلم بالترهل والبطء وتحول الى استاتيكية جـــامدة ، وتحولت بقية الأدوار الأخرى الى أشباح باهتة وشاحبة من أجل عيون فاطمة وعيون صاحب التفسير المبهـم والغامض ، ناهيك عن الحـــوار السردى الاذاعى الذى فرضه الموقف المسرحى لفاطمة الحكواتيه ! .

وصحيح أن بركات هنـــا يقدم فيلمـــا نظيفا يخلو من التوابل المعروفة ، الا أن تنفيذه لمعظم المشاهد وخاصة التى يتكتل فيهـــا الاهالى ، ورحلة فاطمـــة مخترقـــة معسكرات الانجليز ، اتســم كل ذلك بالكلفـــة والسرعة والتفكك ، وان كان قد نجـح مع مدير تصويره وحيد فريد فى خلق الاجـــواء المتباينة بين المـــاضى والحاضر والايهـــام بالجو النفسى المطلوب ..

واذا كان بركـــات يعتبـــر التوقف بالنسبة له قرار صعب كما قال فى حديث أخير « هناك آلاف الأشـــياء التى لابد أن تضـــعها فى حسابك ، وفى النهاية قلت لنفسى ، فيـــلم يفوت ولا حد يموت » فانه لكى يدرك كم أماتت أفلامه الرديئة ـــ السالفة الذكر ـــ فى الانسان المصرى ، عليـــه أن يشـــاهد فيلمه الجديد وسط جمهـــوره الذى تعـــود علـــى الغث والردىء !

أما فاتن حمامة فهى ليست بحاجة لكى نؤكـــد صدقهـــا وموهبتها ، فما أعظم المشاهد التى جسدتها بانسانية كاملة ، تتضاءل أمامهـــا المشـــاهد التى امتلأت بالأداء الميلودرامى الزاعق والصراخ الهستيرى ، ويقف أمامها كلا من صـــلاح قابيل شامخا رغم قصر دوره ، وشكرى سرحان رغم سطحية دوره ، وتبرز موهبة محسن محى الدين التى يؤكدها عملا وراء عمل ..

وبعد .. هذا فيلم نظيف يعود بالاساطير القـــديمة التى يبدو ـــ ونرجو أن نكون مخطئين ـــ ان الفيلم يتبناها ، ولكننا رغم الاختلاف فلابد أن ننحنى للفيلم استغرابا وتعجبا !



الثقافة الجديدة.. حديقة لكل الزهور

محمد الحلو

بعد انقطاع دام لأكثر من ستة شهور صدر العدد الثالث من مجلة الثقافة الجديدة ، وقد طرحت المجلة على صفحاتها انتاجا ادبيا يتسم بالغنى والتنوع لمبدعين من شتى انحاء مصر ، بل وضمت ابداعا لأدباء من عالمنا العربى فكانت المجلة بحق « حديقة لكل الزهور » .

ولعله من الاجدى أن تصدر الثقافة الجديدة بصورة منتظمة ، وفى طبعة شهرية ، خاصة بعد أن استطاعت أن تجتذب اليها قطاعات عريضة من جماهير المثقفين ، والمهتمين بشئون الادب والفن ، وأن تتحمل عبء احتضان أجيال جديدة ، تساهم فى بلورة صيغة ادبية متطورة لملامح الثقافة المصرية المعاصرة .

— فى افتتاحية العدد ، يتحدث د. سمير سرحان عن ميلاد حساسية ادبية جديدة تتلاءم مع متغيرات الواقع ، وتعبر تعبيرا صادقا وأصيلا عن الوجدان المصرى والعربى المعاصر . وتؤكد الافتتاحية على أن تلك الحساسية لا تكتفى بموقف المتفرج والمشاهد لما يحدث بداخل المجتمع ، انما تخلق أدبا « يقف الى جانب الحرية والعدل والمكاسب الحقيقية للشعب العامل » .

أيضا تنوه الافتتاحية لحركة أدباء الأقاليم والمؤتمر الذى عقدته الثقافة الجماهيرية مؤخرا بمحافظة المنيا والذى ضم الى جانب كبار كتاب العاصمة ، أدباء آخرين من شتى ربوع مصر .

ويؤكد المؤتمر على نتيجتين هامتين : —

أولهما : ان مصر قد أفرخت أجيالا من المبدعين تطاول قامتهم أدباء العاصمة الذين ينالون نصيب الاسد من الاعلام والاهتمام النقدى .

ثانيهما : أن حركة الأدب المصرى لا تقف محدودة بحدود الاعتراف بالنقد الرسمى ، وانما هى موجودة وبطاقة ابداعية هائلة ، لم تعد بحاجة الى اعتراف المحترفين من أصحاب الاقلام النقدية بقدر ما هى بحاجة الى وسائل لتدعيم انتشارها سواء بالنشر من خلال المجلات الثقافية او بوسائل التوصيل المختلفة .

ملامح جديدة فى شعر العامية

احتوى العدد على قصائد عامية للشعراء : فؤاد حداد — اسامة الغزولى — حمدى عيد — سمير عبد الباقى — حمدى منصور — فؤاد حجاج — مجدى الجلاد — احمد عبد الحليم — حسين ابراهيم — عبد الستار سليم .

* يبدأ العدد بقصيدة « المدار الفالت » للشاعر فؤاد حداد ولقد اثبت فؤاد حداد أن العامية قادرة على

استيعاب مضامين حديثة ، وبالاضافة الى التجديد في لغة المضمون ، استطاع فؤاد حداد أن يخوض مغامرات في الشكل ، فاستعاض بالدرامية بديلا عن الغنائية ، واستخدم الصوت المتعدد «البولى فونى» بديلا عن الصوت المفرد ، وذلك فضلا عن نجاحه في تطوير الصورة الشعرية .

وهو بذلك يؤكد ريادته كما يؤكد على جدته ومواكبته لاحدث تيارات التجديد في الشعر .

* هذا بينما نهج باقي شعراء العامية نهجا تقليديا في الكتابة وان لم تخل بعض القصائد من محاولات التجديد.

ففي « غناوى المحروسة » يحاول سمير عبد الباقي عبر اشكال تتراوح بين الزجل والشعر أن يقدم لنا نموذجا يعتمد على استحضار عناصر «موتيفات» شعبية ترتكز على الميراث التاريخي المعروف « مماليك — عثمانلي — سارى عسكر — هرانيش — جارية — سوق العصر .. الخ » .

وعلى الرغم من الاختيارات الشعرية الموفقة الا أن القصيدة قد افتقدت حسا بنائيا متماسكا فكادت أن تصبح عدة قصائد .

— ايضا احتوى العدد على قصائد فصحى للشعراء : الراحل أمل دنقل — مريد البرغوثي — احمد عبد المعطى حجازى — احمد طه — عبد الرحمن السبيع — احمد الحوتي .

وباستثناء قصيدتي أمل دنقل ، ومريد البرغوثي فان معظم القصائد لم تشكل تحديا حاسما لحركة التجديد التي يجابهها شعراء الفصحى الآن .

— احتوى العدد على مقالة عن « الاداء الدرامي للسيرة الشعبية » قدمها عادل العليمي .

وتحت عنوان « شعراء السبعينيات . عودة الى الحقائق القديمة » يحاول « رفعت سلام » تقديم وجهة نظر موضوعية تتعلق اولا بمفهوم التجديد في الشعر ، ثانيا بالكيفية العملية التي توجه القصيدة عند شعراء السبعينيات .

ومن محاولته لتحديد مصطلح (شعراء السبعينيات) الى النظر عبر التحولات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي سادت تلك الحقبة ، واثرت على التكوين الفكرى والابداعي لهؤلاء الشعراء يصل الكاتب الى عدة نتائج اهمها .

* ان التجديد ليس استمرارا آليا للسابق ، بل تواصل جدلي معه .

* كما يصل الكاتب الى نتيجة اخرى هامة تتعلق بالعلاقة بالتراث والتعامل معه ، فيعتبر أن البداية من حيث لا جذور مرادفا للقول بامكانية القفز خارج التاريخ واختراق قوانين الموضوعية .

خطوات اخرى الى الامام

في هذا العدد نشرت المجلة ١٤ قصة قصيرة للكتاب :

رضا عطية — احمد النشار — سحر توفيق — عزت عامر — قاسم مسعد عليوه — يوسف أبو ريه — مصطفى حجاب — محمود الورداني — سهام بيومي — فؤاد حجازى — رجب سعد السيد — عامر سنبل — سمير الفيل — أمير سلامة .

وتأكد دور كتاب السبعينيات ومساهمتهم في تحديث لغة القص والسير قدما بمفهوم القصة القصيرة الى آفاق اكثر عمقا وأصالة .

* فقدم لنا — احمد النشار — قصته « الشرائط » مستخدما فيها اسلوب الرصد الدقيق والنظرة المتأملة المحايدة للوقائع الصغيرة وقد نجح النشار في تصوير جزئيات عالمه الى حد بعيد .

* اما يوسف أبو رية فقد استلهم حوادث قصته من عناصر بيئية ليعكس لنا علامات البداية والانتهاء في «الضحى العالى».

* وفي « بيت عمى » يحاول « الورداني » بنفس طرائقه السابقة تجسيد القهر الاجتماعي الذى يمارس على أسرة صغيرة ، والقصة في مجملها تعكس تجربة ممتدة صاغ منها الكاتب عدد من قصصه السابقة مثل (المواسم — يوم طويل — مدفأة تعمل بالكيروسين — صباح مبكر) .

* ويحاول « عامر سنبل » في قصته « الهجرة في ليالى السفر » أن يبتدع فانتازيا

ساخرة ومرة تتنـــاول حلم الفلاح الذى يريد السفر الى الخارج ولكن يجهض الحـــلم وتبوء محاولته بالفشل .

ويتميز اسلوب عامر سنبل بالسيولة والقدرة على الوصف الا انه لا يخلو من الحشـــو والافراط وبيان القصد .

حول ملف العدد

* انطلاقا من الدهشـــة التى تملكت القارىء العـــربى عقب صدور رائعـــة الكاتب الكولومبى غابريل غارســـيا ماركيز .

« مائـــة عام من العزلة » والتى وصفها الكثيرون بانهـــا كانت عاصفة فى سماء صافية ، وفى محاولة لتلمس ملامح عامة عن الادب الجديد فى امريـــكا اللاتينية ، قدمت المجلة ملفـــا يضم ثلاثة نماذج من الاعمـــال القصصية لثلاثة من كبـــار الكتاب فى آمريكا اللاتينية .

* امسية بالفانار العجيبة لـ ماركيز

* مسودة تقـــرير اوجستو روا باسطوس

* حوار الموتى

خورخى لويس بورخيس

وكما تقول المجلة « انه من الصعب وضـــع عبقرية ماركيز فى مكانها المحدد الا فى اطـــار الثقـــافة التى انبتتـــه والتى شكلت الروافـــد التى غذت وحددت الطابع العام لابداعه الروائى » .

وقد وعدت الثقافة الجديدة بتقديم دراسة أكثـــر عمقـــا وشمولا عن الادب الجديد فى امريكا اللاتينية .

* وفى ختام العدد طالعتنا متابعات جيـــدة لمؤتمر أدبـــاء الاقاليم ، « تداعيات حـــول الثقافة الشـــعبية » لمهـــدى الحسينى ، « لغـــة الفن بين الرؤية والاداة » محمـــود ابراهيم .

رؤية اجتماعية ســـياسية لفيلم « الافوكاتو قدمها ســـيد عواد ، كمـــا طرح علـــى أبو شادى موقف قوى اليسار فى القرب من قضية فلسطين كما عبر عنها المخرج « كوستا جافراس » من خلال فيـــلم « حنا .. ك » ولقـــد أثار الفيلم ضـــجة وانقساما بين النقاد والسياسيين ، الا أن الاقدام على اخراج فيـــلم يتناول القضية الفلسطينية أمر ولا شك يستحق التأمل .



ملف كاريكاتير : جورج البهجوري

مع البهجوري يتكرر وجه السادات فى رحلاته ، وخطب وشعاراته .
وكما يكون فى صالون كامب ديفيد الخاسر ، والمخدوع الوحيد فى اللعبة ..
يكون أمام الشعب المصرى الوحيد ايضا الذى يدعونا الى سخرية سوداء .
منه ومن « المرحلة » والبهجوري يتناول أزمة النظام المصرى . والقمع الشعبى
الجماعى ، والانفتاح بطرق تعبير حادة ، يغلب عليها مستوى تقنيته كرسام .
دقة فى الشكل ، تخطيط صارم ، كثافة فى الظلال ، وزيادة فى التفاصيل ، وتكون
رسومه بعد هذا اقرب الى اللوحة التشكيلية منها الى الكاريكاتير فى تقنينها .
لكنه يحافظ من جانب آخر على أصول المدرسة المصرية فى هذا الفن الشعبى .
من خلال « المحلية » فقد بدأ الكاريكاتير واشتهر بتأكيده على خصوصية الروح
الشعبى لكل بلد عربى ، حتى أصبحت هناك مميزات واضحة تفصل بين
الكاريكاتير العربى ، والكاريكاتير الغربى ، بين هاتين المدرستين المتنافستين
دائما على أن تكون احداها الأولى فى التعبير عن الأفكار ، والمواقف ، والحالات
الانفعالية فى حدودها العينية والشفهية المتناقلة لكن . . تبقى رصانة التشكيل
فى « لوحة » البهجورى ، تضغط على تعبيريتها ، وعفويتها ، ومكاشفتها
الصريحة .





١ ـ من مواليد الاقصر ١٩٣٢ ـ مصر .

٢ ـ رسام مصري نشر رسومه على صفحات روز اليوسف وصباح الخير وهو لا يزال طالباً في كلية الفنون الجميلة واستمرت ربع قرن .

٣ ـ صاحب أسلوب جديد كان له أثر كبير على أغلب أساليب الرسم الكاريكاتيري في الصحف العربية حتى اليوم .

٤ ـ اول من رسم الزعيم عبد الناصر بأنفه الطويلة الشامخة وخطوطه العملاقية .

٥ ـ اصدر عام ٥٦ كراسة رسوم تدين العدوان الثلاثي على بور سعيد .

٦ ـ قدم ثلاثة افلام للرسم على الزجاج في تلفزيون برلين الشرقية عام ١٩٥٩ .

٧ ـ فنان تشكيلي صاحب اسلوب متميز رائد في فن التصوير الزيتي . قدم اكثر من عشرين معرضا في مصر والعالم العربي وبعض عواصم العالم .

٨ ـ نشر رسومه الكاريكاتيرية في اغلب الصحف والمجلات العربية وبعض الصحف العالمية .

٩ ـ اصدرت له دائرة ثقافة الطفل في بغداد عدة كتب رسوم تعتبر خطوة جديدة في فن كتاب الطفل

١٠ ـ واحد من مجموعة الصحفيين والكتاب الاحرار والمعارض للنظام المصري في باريس .



-زي ما انتو شايفين .. العصفور الجميل ده مكانه الطبيعي هنا



أسند . السادات الشعبية

ـ انا من زمان بقول ٩٩ بالمية من الاوراق بإيدين امريكا



نجح وزير الداخلية المصري وزوجته المطربة فائدة كامل في الانتخابات
حضرات الأعضاء ، وبالمناسبة دي اللواء نبوي حيقدملكوا وصلة غنائية
والست مراته ستتخذ « الاجراءات » . . .



- جاء في الأنباء أن الرئيس المصري قرر اهداء بيغن نسخة من مؤلفاته
(الطبعة الجديدة لكتاب قديم ألفه السادات)

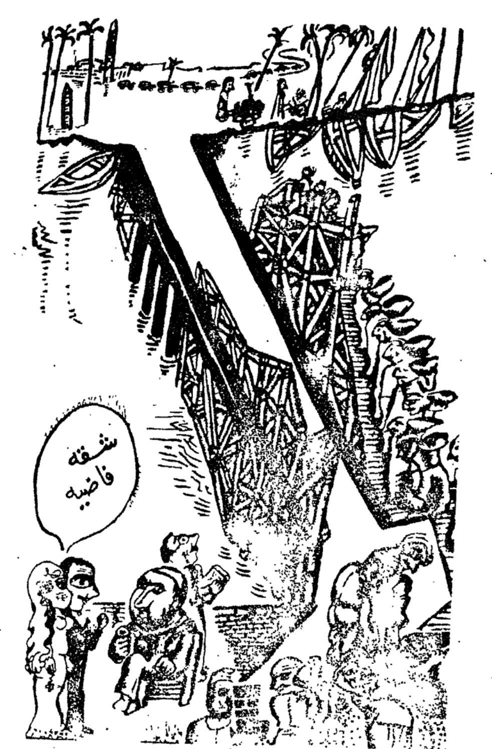


إحنا بنشرب من ميّة واحده ..



بدون تعليق





- بقول لك
بنبني كوبري
مش عمارة !





صفحات
من
الجبرتي

مطبعـة اخـوان مورافتـلى
١٩ شارع محمد رياض ـــ عابدين
تليفـــون ٩٠٤٠٩٦

كتاب الأهالي

الأسس القرآنية للتقدم

د. محمد أحمد خلف الله

٥٠ قرشا

١٤٤ صفحة


Bibliotheca Alexandrina
05330732